

تاريخ الآداب الأوروبية

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

III



بإشراف: أنيك بونوا - دوسوسوا - غي فونتين

تأليف: مجموعة من المؤلفين

ترجمة: موريس جلال

تاريخ الخطاب (٣)

تاريخ الآداب الأوروبية

III

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

تصميم الغلاف
عبد العزيز محمد

تاريخ الآداب الأوروبية

III

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

بإشراف: أنيك يونوا - دوسوسوا - غي فوتتين

تأليف: مجموعة من المؤلفين

ترجمة: موريس جلال

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م

**HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE
EUROPÉENNE**

Ouvrage realize par une équipe
De cent cinquante universitaires
De toute l'Europe géographique,
Sous la direction
d'Annick Benoit-Dusauroy et de Guy Fontaine

أنجز هذا المؤلف فريق من مئة وخمسين جامعياً ينتمون إلى أوروبا
بأسرها - تحت إشراف كل من: أنيك بونو - دوسوسوا، وغي فونتين

صدرت الطبعة الأولى

عام ٢٠٠٧م

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

تاريخ الآداب الأوروبية: الواقعة - الحداثة - ما بعد الحداثة / تأليف
مجموعة من المؤلفين؛ ترجمة مورييس جلال - ط ٢ - دمشق: الهيئة
العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م - ج ٢ (٦٢٤ ص)؛ ٢٤ سم.

(تاريخ الآداب؛ ٣)

١- ٨٠٩ ح هـ ي ت ٢- العنوان ٣- جلال
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

تاريخ الآداب

« ٣ »

النصف الثاني من القرن التاسع عشر

النزعة الواقعية والنزعة الطبيعية

«يدعونني عالماً نفسياً، وهذا خطأ. فأنا ملتزم
بالواقعية وحسب، وبأسمى معنى لها، أعني
أنني أصف أعماق لنفس الإنسانية». -
(دوستوفسكي)

إن الإنتاج الأدبي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عصر
الوضعية (Positivisme)، والعلمية (Scientisme) اللتين لا تعتمدان سوى
تحليل الوقائع الحقيقية - إنتاج يتسم بالواقعية (Réalisme)، وهي تيار أدبي
[فلسفي] يمهز بطابعه العميق تاريخ الآداب الأوروبية. وفي منتصف هذا
القرن التاسع عشر، هبت ريح تحررية جديدة من الليبرالية^(١) على أقطار
أوروبا، فتركت أثرها في الدول الاستبدادية، كالمملكات الدستورية،
وأنعشت بروح النزعة القومية شعوباً لبثت مجردة من حريتها ومن وحدتها
القومية. وارتقى هذا المنحى الليبرالي إلى قمة أوجه، عام (١٨٤٨)،
مشفوعاً بتفجير ثورات متتالية تميزت بطابع معقد تمكن المؤرخون من
وصفه بأنه «ربيع الشعوب».

في ذلك الزمان ذاته، اجتاحت أوروبا الثورة الصناعية، وافدة من
إنكلترا. وعلى صعيد الفلسفة، كانت الروح الوضعية والعلمية والعلوم لذلك
العصر، ماثلة بكاملها في أعمال أوغست كومت (A. Comte)، وهربرت
سبنسر (H. Spencer) (١٨٢٠-١٩٠٣). ولقد أُنْتُ ثورات عام (١٨٤٨)

(١) Libéralisation : جعل الأمور ليبرالية

إلى خيبة آمال عظيمة، فوضع نهاية للأحلام الرومانسية بالحرية، مثيراً أزمة عميقة في ضمير البشر: فراح الإنسان [الأوروبي] منذئذ يواجه واقعاً حقيقياً جديداً لم يستطع من بعد تجاهله. وإن شئى جوانب هذا الواقع الحقيقي، وتعزيز البرجوازية وازدهارها، وولوج النزعة المادية في الحياة اليومية، والتعديل الجذري لسلّم القيم الناجم عن كل ذلك، وجدت أساساً نظرياً لها في مذهب الذفعية (utilitarisme) للفيلسوف الإنكليزي جون ستوارت ميل (J. Smill) (١٨٠٦-١٨٧٣).

لقد أدت جميع هذه العناصر إلى نفس الرومانسية الأدبية فحلت مكانها نزعة جمالية جديدة، أي جمالية مذهب الواقعية، فالأمر يعني فناً برجوازياً نجم عن وعي ليبرالي متيقظ باستمرار، إزاء واقع حقيقي يحيط به، وقد تشبث هذا الفن بمذهب الحركة الطبيعية (Naturalisme) حتى نهاية القرن التاسع عشر.

مذهب الواقعية: محاولة لتعريفها

ليست الواقعية (Réalisme) حركة ولم تتطور خلال النصف الثاني من القرن ١٩، وشملت أوروبا بكاملها، مُعربةً عن ذاتها عبر الرواية (Roman)، وممارسة نفوذها على صعيد المسرح والشعر على نقيض الرومانسية المرتبطة بالمتالية في الفلسفة الألمانية، انطلقت الواقعية (Réalisme) في فرنسا حيث «ازدهرت في زمن أبكر، وعلى نحو أكثر حصرًا» حسب رأي أويرباخ (Berthold Auerbach).

الأدب والواقع: Réalité

قد استخدم مصطلح الواقعية للمرة الأولى في القرن التاسع عشر، للدلالة على علم الجمال (Esthétique) الذي يناقض الرومانسية في مضمار التصوير المذون [Peinture]: فالمصور [الرسام بالألوان] غوستاف كورييه (G. Courbet) (١٨١٩-١٨٧٧)، ابتكر فناً يلجأ إلى اختيار موضوعاته التي يستقيها من واقع الريف الرومانسي لدى الرسام دولاكروا (Delacroix)

ومذهب الاتباعية المسيطرة في أعمال الرسام أُنْغِر بصفتها نزعتين لأعراف برجوازية. وإن لوحته (ما بعد الظهيرة في أورنان)، (١٨٤٩)، و(الدفن في أورنان، ١٨٥٠)، اللتين وصفنا وصفاً مُبْتَدِئاً بأتهما من الطراز الواقعي، فكانتا عندئذٍ موضوع فضيحة واستنكار. لكن المصور كوربيه أكد على أن الفن في التصوير لا يمكنه الاعتماد إلا على تمثيل أشياء يَفْهَم للمصور أن يراها فيلسمها، فوضع لافتة مكتوبة تحمل الإشارة التالية إلى «الواقعية»، وذلك في القاعة حيث كانت تعرض لوحاته عام (١٨٥٥). وحسب رأي بودلير، ارتدى ذلك المعرض «مظهر عصيان ثوروي». وإن التسويغ الوحيد لهذا المصور الملتزم بالواقعية حسب بودلير (Baudelaire) الذي ظل متشددًا في موقفه حياله - فقال: «إنها ذهنية ردة فعل، وأحياناً ما تكون ملائمة».

تشكلَ حول المصور كوربيه مُنْتَدَى من فنانين وأدباء. ولم تكن نزعة الواقعية في نظرهم مذهباً بل ردة فعل حيال الرومانسية. وفي رأي المدافعين عن هذه النزعة الجمالية في عقد (١٨٥٠)، وعبر أعمال المنحى الواقعي اختار الروائي عدداً من الوقائع المؤثرة فقام بجمعها وتوزيعها وتأطيرها متحرراً من اللغة الأنيقة التي تعجز عن التواءم مع موضوعات يطرقها. وإن بودلير وفلوبير، وهما المرموقان في ذاك العصر قد عارضوا هذا المفهوم الساذج للواقع وللعلاقة التي يقيمها الواقع مع الابتكار الأدبي؛ فالأول منهما، وهو بودلير، تساءل: «إن كان للواقعية معنى ما»، إذ إن «كل شاعرٍ جيدٍ يلبث دوماً واقعياً» أما الثاني، أي فلوبير، فصرح بقوله: «إنني أمقت كل ما تم الاتفاق على تسميته بالواقعية»، وفي شأن روايته «مدام بوفاري» قال: «هل تعتقدون أن هذا الواقع الحقيقي السافل الذي يقحمنا تصويره في طيات الأقرب لا يؤدي فقط إلى تحطيم قلوبكم، بل إلى تحطيم قلوبنا؟ ولو عرفتموني أكثر مما تفعلون لعلمتم أنني أشمئز من العيشة المعتادة، وقد عَزَّفت دون هوادة عنها حسب ما استطعت. بيد أنني، على صعيد الجمالية توخيت في هذه المرة، وهذه المرة فقط، أن أزاول هذه العيشة العادية حتى الانغماس في أعماقها».

مواضيعية^(١) النزعة الواقعية وكتاباتنا:

كان الكاتب الواقعي يستقي موضوعاته من الواقع الحقيقي، مع تعدد أشكاله، كما يقوم تاريخ المجتمع بتشكيل حقيقة الواقع. وقد كتب الأديب ثاكري (Thackeray)، عام (١٨٥١)، في إحدى رسائله: «يقوم فن الرواية على تمثيل الطبيعة، وعلى نقله، بأقوى قدرته، للشعور بالواقع الحقيقي». وأما المُنظر الروسي تشيرنيشيفسكي (Tchernichevsky) في كتابه حول علاقات الفن الجمالية مع هذا الواقع، فكان على مزيد من الإعراب القاطع والصريح بما يلي: «بغية الفن الأولى هي إعادة تكوين متجدد للواقع الحقيقي»؛ فيما كان فونتان (Fontane) يبحث عن «انعكاس كل حياة حقيقية وكل قوة حقيقية في مادة الفن».

من بين وجوه الواقع الصغيرة، يركز الواقعيون انتباههم على الوجه الاجتماعي، أي على صلات الفرد بمجتمعه. وليس لأبطال مؤلفات الواقعيين أي شأن بطولي. فهم، على عكس ذلك، كائنات بشرية مأثوفة يتلقفها شرك الأمور اليومية، بكل ما تشتمل عليه من شؤون مبتذلة ومأساوية، وقد عولج هذا الوضع علاجاً جدياً، للمرة الأولى. ويؤخذ أيضاً بُعد الأشخاص السيكولوجي مأخذاً رصيناً. أما دوستوفسكي برده فعل منه إزاء الواقعية بأفقها المحدود، فكان يقول عن ذاته ما يلي: «دعوني سيكولوجياً أي عالماً نفسانياً، وهذا خطأ، فلست سوى إنسان واقعي بأسمى معنى للواقعية، أي أنني أصف بأعمالي كافة سريرة النفس البشرية».

تلاعب الكاتب، عبر مقال قصته الخيالية، بكل من الزمان والمكان والأشخاص، في سرده الروائي، سعياً منه إلى جعل ما يرويهِ ماثلاً للحقيقة، بالنظر إلى الواقع الخارجي، فيحوز مرجعية داخلية، وتحفيزاً

(١) المواضيعية Thématique: مجمل الموضوعات التي يطرئها كاتب [أو فنان] (لاروس) و Thématisme: [مذهب التشبث بالمواضيعية].

[زمانياً / ومكانياً]، وتحفيزاً سيكولوجياً منتظماً خاصاً به. وفي هذا الصدد، غدا العمل الواقعي عملاً يترابط منطقته، ويستكفي بذاته، دونما حاجة إلى التحقق منه، على صعيد العالم الخارجي. وأحياناً ما صادر العمل على قسط وافر من الكمال والتحفيز والإقناع، بحيث أنه يُشغف بالواقع الحقيقي؛ معدّلاً أو مكماً إياه. ويزعم فلوبير بقوله: «كل ما تخترعه هو حقيقي؛ كن متأكداً من هذا، فإن شخصية «مدام بوفاري» المسكينة تتألم، دونما شك، وتبكي، في عشرين قرية فرنسية، في آن معاً، وفي الساعة الراهنة».

الرواية: نزعة الفن الأمثل للمنحى الواقعي

إن نزعة الواقعية هذه - بصفتها قبلياً (A. Priori) تمثل واقعاً حقيقياً بطبيعته، منوطاً بالزمان - تتبنى، كنمط للتعبير اللفظي، سرد الرواية الذي يأخذ في الحساب البعد الزمني (سرد حكاية)، والتمثيل الدرامي (ومن ثم استخدام الحوار على نحو متواتر). وتختص الواقعية «بالنثر» فالتنثر أوفر تلاؤماً مع وصف الواقع اليومي وتمثيله، فيبرز بذلك معارضته «للشعر» الرومانسي الغنائي، معتبراً إياه ذاتياً وسكونياً؛ فتغدو الرواية، عندئذٍ الفن الأنبي المهيمن.

مذهب الواقعية الجمالية Réalisme esthétique

غوستاف فلوبير:

«إن شيئاً ما لا ينبثق من العدم: (Ex nihilo)، وهكذا، في فرنسا تستمد الواقعية الأدبية جذورها من أعمال ستاندارد ولاسيما أعمال بلزاك. ففي نظرهما، قد بات الحرص على «وصف الأخلاق المعاصرة» يؤذن، في أوج النزعة الرومانسية، بمذهب الواقعية. وقد أمضى غوستاف فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) كل حياته في الأقاليم الفرنسية. فكرّس نفسه للفن، متشبهاً بيقين الذين يوالون عقيدة «الفن من أجل الفن». وله تصريحات كمثل

التالي: «نقوم أخلاقية الفن على الجمال بعينه، واعتبر، علاوة على كل هذا، أولاً أسلوبه الإنشائي، ثم ما هو حقيقي (Le Vrai)» «ولكون الأسلوب، بمفرده تماماً، طريقة لرؤية الأشياء والأمور»، فهما [أي الأسلوب وما هو حقيقي] يشهدان على ذلك. لكن، إن شاطر فلوبير الشعراء «البرناسيين» في الحرص الشديد على ما هو جميل، فغدا يبتعد عنهم متعمداً أن يختار ملاحظته لعصره بنظرة مدقصة متيقظة وموضوعية. فموضوع روايته الأولى: «مدام بوفاري» (١٨٥٧) استلهم، في واقع الأمر، الحقيقة الواقعية من أرياف عصره الفرنسية. وإن «إمّا» الشخصية الرئيسية، ابنة رجل له أرض صغيرة، وقد تمت تربيتها، كما بقي الأمر مأثوفاً في ذاك العصر، داخل دير للراهبات. واستهلت حياتها، ومخيلتها مليئة بالأحلام والأوهام. وما لم تستطع احتماله، هو زواجها بشارل بوفاري، أي طبيب ريفي يفقد المهارة، وهي الحياة الخائفة بقرب زوجها وفي مجتمع ريفي مغلق كانت تعاني فيه من الضجر. وإذ خابت آمالها، بانت تقوق إلى أن تعيش أحلام يقظتها مع عشيقها رودولف؛ غير أنه تخلص عنها. ومن جراء الديون، والأدعر لدى احتمال فضيحة مزدوجة، أقدمت على الانتحار بجرعة من الزرنيخ. وسعت ابنتها اليتيمة الفقيرة إلى العثور على عمل لها، بعد موت أبيها في مصنع لغزل القطن، وإن العودة إلى حقيقة الواقع القاسية ترغم على التزام الصمت.

تتبدى موضوعية منحى المذهب الواقعي بالطريقة التي توصف بها نداء المجتمع في الأرياف الإقليمية، وبالإلغاء الظاهر لذاتية المؤلف. لكن الأمر يعني نزعة واقعية جمالية: فإن فلوبير المبدع، له حضور مستمر في أعماله. وفيما يخص المشهد الشهير في نزهة «إمّا» و«رودولف» عبر الغابة، حينما استسلمت المرأة الشابة لحبها للمرة الأولى، راح هذا الأنيب يصف وصفاً نابضاً بالحياة السيرة الجديدة للإبداع الأنبي: «إنه لأمر جد ممتع أن يُسطر المرء ويؤلف، وألا يلبث هو ذاته، بل أن يتجول في جميع الخليفة التي يتحدث عنها. فالذيوم، على سبيل المثال، وأنا رجل

وامرأة معاً تماماً، عاشق وعشيقة، في آن معاً، تتزهت ممتطياً حصاناً في غابة، وخلال ما بعد ظهيرة خريف تحت ظلال أوراق الشجر الصفراء، وكُنْتُ الأحصنة والأوراق والريح». وإليك الآن وصفاً يقرن الملاحظة بلذة الحرص على التفاصيل وبالمسافة التي يتخذها الراوي بالنسبة إلى موضوع سرده وقائع الرواية:

«لكن، إنما في ساعات وجبات الطعام، خاصةً، قد باتت قواها تنهار وكخور، في هذه القاعة الصغيرة، داخل الطابق الأرضي، فيما بقيت المدفأة تنفث سُموم دخانها، والباب يصير ويصوت، والجدران تذر، والرطوبة تنداح على بلاط القاعة، ويبدو لها جميع علقم وجودها ماثلاً على صحنها. وإذا تصاعد البخار من عصيبتها، ظل شعورها يتصاعد من دحيثة تصاعد هبات أخرى من التفاهات، فيما ثبت شارل [زوجها] بطيئاً في تناول وجبة طعامه وازدرادها».

(غوستاف فلوبر Gustave Flaubert، مدام بوفاري)

النزعة الواقعية الأخلاقية

خلفاً للرومانسية الفرنسية والألمانية، باتت الرومانسية الإنكليزية مشتملة على جوانب تنقسم بمذهب الواقعية عند كل من: وورد سوروث (Word sworth)، وسكوت (Scott)، وديكنز. وهذا ما أبعد ردة الفعل الواقعي في إنكلترا عن شطط التطهيرية في الأقطار الأخرى. ومن جانب آخر، ظل المجتمع في عهد الملكة فيكتوريا، وعهد أخلاق النزعة التطهيرية الروحية (Puritanisme)، قليل الاستعداد لقبوله (من خلال آداب تابعة للواقعية بمقدار مفرط) كشف النقاب جذرياً عن مواطن ضعفه. وإن التأثير المقدرن بهذين السببين قد خفف من حدة مذهب الواقعية في إنكلترا.

ثابت غالبية الروائيين الهامين، في ذلك العصر على المنحى الواقعي لحبكة الرواية (Intrigue)، فإن إليزابيث غاسكيل (E. Gaskell)، (١٨١٠-١٨٦٥) التي قضت ربحاً من حياتها في مانشستر، وضعت سير أحداث رواياتها في المناطق الشمالية ذات الصناعات الكثيفة، في روايتها: «الشمال والجنوب» (١٨٥٥). وكانت الطبقة الأرستقراطية موضوع الدراسة الساخرة لدى جورج ميرديث (١٨٢٨-١٩٠٩) في روايتها: «منحة ريتشارد فيفيريل» (١٨٥٩). وفيما بعد، قامت ميرديث بإنجاز انغماسات مقنعة جداً في أغوار السيكولوجيا الأنثوية، وذلك مع تبنيها كتابة تؤذن بالأسلوب الحر واللا مباشر في: «الأنثي» (١٨٧٩).

شكلت بساطة الحياة اليومية، في ربوع الأقاليم، موضوعاً آخر مفضلاً لدى النزعة الواقعية الإنكليزية. ففي روايات جورج إليوت (الملقبة بميري آن إيفانس، ١٨١٩-١٨٨٠) يتعاقب أصحاب الأراضي الصغار، وكذلك الفلاحون، وأكليروس [رجال الدين] المجتمع القروي لمنطقة مسقط رأسها في

«مشاهد من حياة الأكليروس» (١٨٥٧) و«آدم بيده» (١٨٥٩) و«الطاحون على ساقية فلوس» (١٨٦٠) و«ميد لمارتش» (١٨٧٢)، وتتميز هذه الرواية الأخيرة بجودة وصف الأشخاص فالوصف هذا وافر بتفاصيله السيكلوجية. أما أنطوني ترولوب (١٨١٥-١٨٨٢) فوصف الحياة في ريف الأقاليم. وحرص على وصف حياة الأكليروس في «أبراج بارنستستر» (١٨٥٧)، و«حولية بارست الأخيرة» (١٨٦٧).

غير أن هذه «المواضيعية» [أي مجمل مواضيع المؤلف] المتسمة بالتيار الواقعي اختلطت ببضعة عناصر صادرة عن الرومنسية: فلدى ديكنز لبث وصف الواقع الحقيقي مشوهاً من جراء المخيلة الشعرية، ولهجة الشغف والهوى. وقد ضعفت حدة قرار الاتهام بإدخال عناصر مضحكة وساخرة. وعلاوة على هذا، استخدم ديكنز الرمزية والمنحى المجازي، ولاسيما في «ديفيد كوبر فيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠)، وفي «الآمال العظيمة» (١٨٦٠-١٨٦١)، وذلك لكي توضح بعض لحظات تثير العواطف إثارة خاصة.

والأوفر واقعية من الجميع، وهو ثاكري، الذي خشي كما يبدو، رغم سخريته الموصوفة بالازدراء الصلّف، أن يصدّم أخلاق عصره الأعرافية في: «آل نيوكومز» (١٨٥٣-١٨٥٥م) أما النزعة العاطفية المتكفة، والانفعال، والشفقة، حيال ضحايا مجتمع يثير المال هوسه، فحن نجد كل ذلك لدى جميع المؤلفين هؤلاء - بدءاً من ديكنز وحتى جورج إليوت وإليزابيث غسكل - وكل هذا لا يمت بصلة إلى الموضوعية وإلى تجاوز الواقعية وحدها.

ترافق المذهب الواقعي الإنكليزي دوماً بصفة ما، كمثل «رومانسية، أو انفعالية، أو رمزية». والأمر يعني، بخاصة منحى واقعياً أخلاقياً، إذ يظل الروائيون في هذا العصر، وقبل كل شيء، على تمهيبهم الأخلاق. ويمضي كل من ثاكري، وجورج إليوت حتى تلقينهما تعليماً صريحاً ومنفتحاً على الجميع، وقد ظل ديكنز، دون أي شك، محرك الرواية الاجتماعية الساعية إلى غايات أخلاقية حميدة. فجميع أعماله نداء إلى الصلاح والطيبة، والمروءة الشهمة، وهي أيضاً دعوة إلى أن تطبق الوصية الإلهية: «أحبوا بعضكم بعضاً»^(١).

(١) وصية السيد المسيح (المترجم)

النزعة الواقعية الفيلانتروبية Philanthrope [المحبة للإنسان]:

تنتمي الواقعية الروسية إلى المنحى الواقعي في بقية أوروبا، باستثناء عنصر يميزها ويمنح هذا التيار العام بعداً عاماً، أي حبه للإنسان الذي لا يمكن تفسيره إلا في الإطار النوعي بالأكثر للإنديولوجيا المسيحية الأرثوذكسية التي ترى أن كل فرد بشري ينعم، أمام الله، بالقيمة ذاتها لكونه فرداً لا يمكن قهره عنوةً، وكأنناً فريداً.

على نقيض أوروبا الغربية نصيرة مذهب الوضعية والملحدة بمقدار متصاعد، لم تزل نفس روسيا المقدسة ممهورة بوسم الإيمان المسيحي. وليس من قبيل الصدفة العبارة التالية: لفظ «غوغول» أنفاسه الأخيرة كمثل ناسك، لكي يعاقب نفسه على ابتكاره عملاً منافياً للأخلاق الحميدة. وإن حلت في عمل فيدور ميخائيلوفيتش دوستوفسكي (F. M. Dostsievski)، (١٨٢١-١٨٨١) رسالة حب مسيحي، فقد كانت رسالة ألم، حرّرها هذا الإنسان الأديب في سجون سيبيريا، ومن بعده ليس من قبيل الصدفة إن أنهى ليون تولستوي (L. Tolstoi) (١٨٢٨-١٩١٠) أيام حياته بصفته نبياً لأخلاقية مسيحية شخصية.

قام النقد الصحفي باقتحام حاسم للمسرح مع فيساريون غريغوريفيتش بيلينسكي (١٨٨١-١٩٤٨). وكزعيم الموالين للغرب - أي من يعارضون أنصار السلافيين والدولة الرسمية، ويطالبون بتحديث (Modernisation)، روسيا على جميع الأصعدة، فقد عكف، ولاسيما بدءاً من عام (١٨٤١)، على نقد جذري. وكافح في سبيل آداب عصرية تتحرر من إرث الماضي، وتلبي حاجات المجتمع العصري. وقد أثارت آراؤه دويماً هائلاً لدى أدباء جيله الذين اقتبسوا إلهامهم من غوغول وديكنز وجورج ساند.

إن الجانب الاجتماعي للواقع الروسي الحقيقي يسترعي انتباه المؤلفين. وهكذا، يدخل عمل تورغونيف وغونتشاروف مشكلات المجتمع المعاصر، في المواضيعية [أي مجمل مواضيع يطرّقها الأديب thématique] الملتزمة بالواقعية. ويُعدُّ إيفان تورغونيف (I. Tourgueniev) (١٨١٨-١٨٨٣)،

بصفته الأكثر «عربية»، ما بين عظماء الروائيين الواقعيين في روسيا. وذلك بفضل ثقافته وفترات إقامته الطويلة في فرنسا (ومراسلاته مع فلوير)، وبفضل أناقة أسلوبه، وميله إلى الاتزان والأشكال الوجيهة مثل (الحكايات والأقاصيص)، وبسبب نزعته المعارضة لتيار اللاتبؤوية (Antiprophétisme). فمؤلفه «مذكرات صياد» (١٨٥٢) يقدم لوحة مؤثرة جداً لكارثة إنسانية، ألا وهي القنانة [الرق الأرضي]. وتتسم هذه «المذكرات» بالأمل، وتؤويه شاعري بالريف الروسي الساحر، وعظمة شعبه المؤثرة. وهناك في كتابه «رونين» (١٨٥٦) وصف رائع لرجل مفكر يعجز عن العمل. وفي كتابته: «أفراح من المهذبين» (١٨٥٩)، (الآباء والبنون) (١٨٦٢)، يُنصّب نفسه كاتباً لحوليات عباقرة أهل الفكر (Intelligentzia)، بل أيضاً قاضياً يصدر حكمه على التيارات الثورية المتعصبة. ولكونه معلماً بامتياز لا يطاله الجدل في اللغة «الكلاسيكية»، وسوف يلهم العديد من الأنبياء (ومنهم تشيخوف وبونين) فقد تمكن تورغونيف في أقاصيصه، من العزوف عن تفاهة فن متحضر على نحو مفرط. وبات هذا الفن يماثل كل ما هو وهمي وعجيب [في الأدب والفنون]. وأبدى هذا الأنيب نزعة وجونية متشائمة في القصائد النثرية (١٨٧٩-١٨٨٣) وحدها، بيد أن ذلك شكل الأساس الخفي لمجمل أعماله.

إن إيفان ألكسندروفيتش غونتشاروف (I. A. Gontcharov) (١٨١٢-١٨٩١) قد ابتكر مع مؤلفه «أوبلوموف» (١٨٥٩) إحدى الروائع الأدبية في الرواية الروسية: البطل أوبلوموف شاب نبيل يفتقد الإرادة، ويلد له أن يعيش كسولاً، عازفاً عن الحب، وهو حب «أولغا» المتقدمة بنشاط مفرط. فيقضى نحبه مبكراً، مهترئاً من جراء الكسل والبطالة. ويشكل هذا الوضع حداً أقصى ينجم عن نوع من روسيا أبوية النظام ومتورطة في رق القنانة. ويحمل «أوبلوموف» الإدانة التاريخية لروسيا هذه، إزاء روسيا أخرى يمثلها كل من «أولغا» وزوجها العتيق، وهو الشاب «ستولز» الزاخر بالنشاط والفعالية. بيد أن هذا البلد المدان يُدوّ به ويُجَلّ في أحلام لحظة

«أوبلوموف». وعلاوة على الدروس والعبر، فقد ابتكر نثر غونتشاروف البطيء إحدى الأساطير العظيمة في آداب روسيا وثقافتها.

كان ميخائيل سالتيكوف تشتشيدرين (١٨٦٢-١٨٨٩) صحفياً وهجاءً ملتزماً بالنضال الثوري، وجهد في نشر حلفتين من القصص تكمن وحدثها في قوة التشهير الخارقة. فتمة: «تاريخ مدينة» (١٨٦٩-١٨٧٠)، «وآل غولوفليف» (١٨٧٦-١٨٨٠)؛ وإن مؤلف «تاريخ مدينة» يمثل صورة ساخرة للتاريخ الروسي، تحت ستار حوثة هازئة عن مدينة «غلويف». و«آل غولوفليف». وهي تاريخ عائلة نبيلة من أحد أقاليم الريف وتمثل على الخصوص تحليل التفسخ الممتن لطبقة اجتماعية طفيلية في نزعها الأخير.

أما نيكولاي ليسكوف (١٨٣١-١٨٩٥) فكان يعرف جميع لهجات روسيا. وقد طاف كافة ربوع وطنه، واعتاد الرجوع إلى أدب روسيا القديم وإلى التقاليد الأدبية. وروايته «رجال الكنيسة» (١٨٧٢) حوثة بالقساية بل بالشفقة على إكليروس الأرياف المتواضع.

الواقعية الإقليمية

Nouvelle الأقصوصة

للآداب في ذلك العصر، وبمقدار يكثر أو يقل، إنتاجها الموالي للواقعية الإقليمية والريفية، فيما كانت الأقاليم تشكل أحد الوجوه الصغيرة للواقع المعاصر. غير أن المؤلفين، في بضعة بلاد مثل ألمانيا، والبلاد الناطقة باللغة الجرمانية إلى جانب بوهيميا والمجر وصربيا كرواتيا واليونان، وقد نحوا صوب الأقاليم، خاصة، لأنها مواطن الهوية القومية، والأثني تعبيراً، والأوفر تمامية للأذهنية القومية. ومن ثم، لبثت «الموضوعات» الإقليمية في أدب هذه البلاد مهيمنة ومشفوعة بالندفاعات ملتزمة بالتيار القومي، وبالنزعة العاطفية المتكلفة (Sentimentalisme).

في ألمانيا، وصف ويلهم رآب (W. Raabe) (١٨٣١-١٩١٠)، بمؤلفاته ولاسيما منها: «القسيس المتضوّر جوعاً» (١٨٦٤)، و«الطحان» (١٨٧٠) و«حولية شارع عصافير الدوري» (١٨٦٧)، بوصفٍ حماسي وعاطفي حياة الأرياف الألمانية. ووضع في مركز رواياته الإنسان الذي لا يستطيع الحفاظ على تمام كيانه ونزاهته إلا حين يمكث في مجتمعه وذلك في أقصوصتي تيودور ستورم (Th. Storm) (١٨١٧-١٨٨٨): «بولس محرك العرائس» (١٨٧٤) و«فارس الحصان الأبيض» (١٨٨٨)، وتقوم بتشكيل خلفيتهما تفاصيل وصف المؤلف للمشاهد الطبيعية النموذجية في شمال ألمانيا، كما تعمل ذلك نزعتها القومية الأنيقة ولهجتهما الرثائية. ويبدو هذا الأديب بالحياة العائلية ومشاكلها، في إطار مدينة ريفية تتسم بالمثالية والبراءة.

والأديب السويسري الألماني غوتفريد كيلر (G. Keller) (١٨١٩-١٨٩٠) قد ركز في روايته «الفتى هاينرش» (١٨٥٤-١٨٥٥، ثم ١٨٧٩) كافة التقاليد

السويسرية الثقافية. ووصف بواقعية سيكولوجيا كل شخص في هذه الرواية، أي انعزاله هذا إلى الزهد والإخفاق. وإن أقاصيصه العديدة، ومنها القروية: «روميو وجوليت في القرية» (١٨٥٦)، ومنها الحضرية: «أقاصيص زورخية» (١٨٧٧)، تتميز باتباعها النزعة الواقعية في الهزل والفكاهة.

يُشكل المنحى الإقليمي متنفساً لأحلام النزعة القومية، ولأشكال القلق الوجودي Existentiels الذي يعاني منه عالم البرجوازيين، في أعقاب ثورة عام (١٨٤٨). وفي روايات تيودور فونتان (Th. Fontane) (١٨١٩-١٨٩٨)، وهو الأوفر واقعية ما بين المؤلفين الألمان، وملاحظ موضوعي للجمتمع البروسي، هناك منحى للنسبية والاستسلام بيرزان بمقدار يفوق ما في النزعة الغزلية المترنة لدى كيلر أو رآب، وتعتمد فكاهته الظرفية، كما تعمل أيضاً فكاهة الواقعيين الآخرين، أرضية مأسوية: فهنا إجابة على عصر كافر بالنعمة. ولبت الموضوع المركزي لأعماله: «الحب المستحيل ما بين فتیان يتفاوت وضعهم الاجتماعي»، وألف: «مناهة» (١٨٨٧) أو «الزواج البرجوازي» و«إيفي بريست» (١٨٩٥)، وهو موضوع تأثر فيه المؤلف غيره من الأدباء، مثل فلوبير أو إيسن أو تولستوي.

في مضمار الآداب، ظهر جيلان ختماً بوسميتهما الإنتاج التشيكي. فكان ثمة جيل يُدعى «مليو / أيار» قبل كل من: هالك ونيرودا وسفيتلا وأريس. أما الجيل الثاني فقد تشبّت بمدرستين: المدرسة القومية شيش، كراسنوهورسكا وهي مدرسة موالية للتقاليد، والمدرسة الكوزموبوليتية (Cosmopolite) [أي ذات التوجه الأجنبي العالمي]: مثل: سلاك وزير، وفريشليكي.

فيما كان فن حكاية القصة فناً عظيماً لدى جان نيرودا (J. Neruda) (١٨٣٤-١٨٩١)، الذي انغمس، مع مؤلفه «حكايات فالاسترانا» (١٨٧٨)، في شعب حيٍّ عند أسفل قصر «هراغ»، وفيما كان كاريل سابينا (١٨١٣-١٨٧٧)، وجاكوب أريس (١٨٤٠-١٩١٣)، مع آخرين، يؤسسون الرواية الاجتماعية التشيكية، مثلت الأديبة الروائية كارولينا سفيتلا (١٨٣٠-١٨٩٩) المنحى الإقليمي. وإذ عاشت المعركة ما بين التيار الرومانسي الواهي اللاهث، وتيار المنحى الواقعي الناشئ، اتخذت توجهاً مثالياً موافقاً لقناعتها

الأخلاقية، وابتكرت شخصيات نسائية تفرض نفسها مضحيةً بحبها. وهذا موضوع «رواية في القرية» (١٨٦٧) غير أن القصة والرواية، على الصعيد الإقليمي، سوف تشهدان نمواً مزدهراً بعد عام (١٨٨٠)، بفضل أدباء لهم العديد من المواقف المشتركة مع المدرسة القومية. فبرزوا بصفاتهم التعبير عن قناعتهم بأن طبقة الفلاحين، أي الوحيدة في إخلاصها للغة الأجداد وتقاليدهم في شكل الأس المتين للجماعة القومية التشيكية. وعلى هذا المنوال، أنجز جوزيف هوليتشيك (J. Holecek) (١٨٥٣-١٩٢٩) ملحمة فلاحية حقيقية لبوهيميا الجنوبية، في مؤلفه «أهلنا» (١٨٨٨-١٩١٣). وفي غضون ذلك، أقدمت تيريزا نوافاكوفا (T. Novakova) (١٨٥٣-١٩١٢)، وكانت بوهيميا الشرقية وطنها بالتبني، على اقتباس إلهامها، من معرفتها العميقة لشعب هذه المنطقة، ومن اهتمامها الحقيقي بالعروق. فألفت خمس روايات مرموقة بروعتها وتركزت غالبيتها على شخصية شعبية (١٨٨٥-١٩٠٩).

لعل التيار الإقليمي ليس الطابع للواقعية المجرية. بيد أننا، على نحو مواز للتحاليل السيكلوجية لدى زيموند كيميبي (١٨١٤-١٨٧٥) في مؤلفه: «المتشدّدون» (١٨٥٩)، نجد ثانية الجو الرومانسي ذاته في «المعلم الأخير في قصر ريفي قديم» (١٨٥٧)، وهذا المؤلف رواية الأوهام المفقودة للأديب بال جيولاي (١٨٢٦-١٩٠٩)، بينما بقيت رواية «بطل السراب» (١٨٧٢) للكاتب لازلو أراني (١٨٤٤-١٨٩٨) (وهو ابن الشاعر جانوس أراني)، تلقي نظرة ناقدة ومشتاكة على ما يسميه المؤلف «سراب» الموقف الرومانسي.

بالمقابل، سيطر كل من «الموضوعات» الريفية والنزعة الإقليمية على نزعة الواقعية (Réalisme) الصربية التي لبثت تعرب عن ذاتها، ولاسيما، بوسيلة «أقاصيص فلاحية»، على غرار أقاصيص لازاريفيتش (L. Lazarevic) (١٨٥١-١٨٩١). وكانت هذه الأقاصيص، كأنواع من الأوهام عند الفلاحين، تتكرن بواقعية سيكلوجية. وأضيفت سمة نوعية إلى الواقعية في منطقة الصرب، عن طريق الأقاصيص الخرافية الوهمية للكاتب رانوجيه دومانوفيتش (١٨٧٣-١٩٠٨)، وتجسدت فيها معتقدات الحكايات الشعبية وخلافاتها. أما الأديب سفيتوزار ماركوفيتش (١٨٤٦-١٨٧٥)، بسبب تأثره

بنزعة واقعية روسيا ومذهب اشتراكيتهما، فقد اندرج في نوع أدبي «سوف يمثل حياة الشعب».

بقي الطابع المحلي بصورة مستمرة جداً، بصفته طابع مسقط الرأس، وذلك في الأقاصيص المتمسة بالأصدقاء الوهمية والصدوفية الخاصة بالأديب الكرواتي كسافير ساندور دجالسكي (١٨٥٤-١٩٣٥).

في اليونان ظهر التوجه الواقعي، حوالي عام (١٨٠)، عام نقطة تواصل بالنظر إلى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، في هذا البلد الذي كان يختم الفترة الرومانسية لما بعد ثورة الدولة الحرة (١٨٣٠). غير أن باقوس كاليجاس (١٨١٤-١٨٩٦)، في الصميم ذاته للنزعة الرومانسية اليونانية، أعلن في مدخل روايته «ثانوس فيكلس» (١٨٥٥) قصده المتمسك بالواقعية والذي يعطي «لمحات عامة، ومصغرة، حول معاصرتنا» (Contemporanéité) [أي طابع ما هو معاصر، فيما كانت الرواية التي تشكل نقطة تاريخية، رواية إمانويل رويديس (E. Roidis) (١٨٣٦-١٩٠٤) تحت عنوان «الامرأة الباب جان»^(١) (١٨٦٦). وإن الوثائق المفصل الذي يشكل أساس هذا الكتاب يسوّغ تماماً العنوان الإضافي: «دراسة للعصور القروسطية».

إلا أن كثافة إنتاج الأعمال التابعة لمذهب الواقعية قد بدأت في عقد (١٨٨٠)، مع ظهور مدرسة أثينا الجديدة؛ فالمدرسة القديمة كانت رومانسية. وبحث من بالاماس، تمتعت هذه المدرسة أن تتحرر من الارتباط العقيم بالماضي، ونوهت بالانعطاف الحاسم وذلك صوب الواقع العصري وتصويره الموضوعي. واستخدمت، بمثابة أداة لغوية، اللغة العامية [أي الديموتيك (Démotique)]. وإن نشر أقصوصة ديميتريوس فيكيلاس (١٨٣٥-١٩٠٨) وهي: «لوكي لاراس» (١٨٧٩)، ولاسيما الأقصوصة التي نشرها عام (١٨٨٣) جيورجيوس فيزينوس (G. Vizyinos) (١٨٤٩-١٨٩٦) تحت عنوان «خطيئة أمي» وأقصوصتها: «مَن كان قاتل أخي» كان شراً هاماً أشار إلى البداية الرسمية للواقعية اليونانية. أما فيزينوس، فظل بصورة لا جدال

(١) وهي امرأة لسطورية، حسب لاروس (المترجم)

فيها، زعيمَ هذا المنحى، أديباً ينعم بثقافة أوروبية، وكان ما بين (١٨٧٥ و١٨٨٤)، قد عاش ودرس، بصورة خاصة، في ألمانيا، بل أيضاً في فرنسا وإنجلترا. ونرى في نثره، (في آن واحد، وللمرة الأولى)، ظهور جميع الميزات الأساسية لهذه النزعة الواقعية اليونانية أي: الشكل المقتضب في الأقصوصة والقصة، الملاحظة المتنبهة لحياة الريف العصرية، واختفاء المواضيع المحرمة: (Tabous) (وللمرة الأولى، يُعامل الغريب الأتراك بتعاطف وعناية لطيفة)، وغياب الحماس القومي، ووصف الأشخاص بأسلوب سيكولوجي مفصل.

إذ بدأت المجلة المحافظة تحت عنوانها الرمزي: «أسرة» برد فعلها حيال الترجمة اليونانية لرواية زولا «نانا»، التي كانت تولج أخلاق الأجانب «السيئة» في آداب اليونان ومجتمعها، أعلنت هذه المجلة في شهر أيار / مايو (١٨٨٣)، عن مسابقة في تأليف القصص، وقد تبدى أثر هذه المسابقة حاسماً بالنسبة إلى الآداب اليونانية. أما الشرط الضروري فكان تأليف الأعمال القصصية التي تروق للقارئ، بل أن تلقن حب الوطن وتعززه. وأفضت هذه المسابقة، بهذه الطريقة، إلى ظهور فن أدبي يتسم بنموذج يوناني، وهو «الإيثوغرافيا Ithographia [أي وصف الأخلاق الحميدة]. وكان ممثلو هذا الفن اليوناني الرئيسيون: جورجوس دروسينيس (١٨٥٩-١٩٥١) أرجيوس إفتاليوتيس (١٨٤٩-١٩٢٣) كوستاس كريستاليس (١٨٦٨-١٨٩٤) يانيس فلاخويانيس (١٨٦٧-١٩٤٥)، إلى جانب إيوانيس كونديركيس (I. Kondylajis) (١٨٦٢-١٩٢٠)، الكاتب المعروف بقوة وصفه وفكاهة أسلوبه. وإن أقصوصته «بلاتوخاس» (١٨٩٢)، وأقصوصة الشاعر بالاماس «وفاة باليكار» (١٨٩١) هما أفضل مثليين من فنّ ما يُدعى «الأيثوغرافيا». وهذا المصطلح الذي يعني حرفياً «وصف الأخلاق» قد انتهى إلى أن يعني (في ممارسة الذين كتبوا طبقاً لتعليمات «إيستيا») نوعاً من تمثيل سطحي وعاطفي، غزلي بريء ومهدئ ومحمود التأثير على أخلاق اليونان النبيلة، وقد حافظت عليها حياة القرية محافظة كاملة. ويعيننا هذا المصطلح إلى فن هجين تلاقت فيه المطالب السطحية للواقعية، والوظيفة الإيديولوجية العميقة للرومانسية.

خلال الفترة المتسمة بالواقعية، وعلى نحو مواز للرواية التي لبثت تشكل الفن المسيطر، نلاحظ إنتاجاً هاماً لأعمال نثرية ذات حجم مقتضب يشار إليه بمصطلح أقصوصة: (Nouvelle)، وذلك مع أن مؤلفيها قد تعدوا اختيار مصطلح «حكاية» (Conte) بالنسبة إلى بعض الأقاصيص. وإن الأقصوصة التي شجّع قراءتها تطوّر الصحافة اليومية والدورية، قد بدت لأتباع مذهب الواقعية الوسيلة الأوفر ملائمة لوصف فترات من حياة قصيرة بالتأكيّد، لكنها صحيحة وصادقة، وبوسعها القيام بعملها كمجاز مرسل (Synecdoque). وبالتالي، ليس ثمة غرابة في أن تكون الواقعية الإقليمية قد فضلت فن القصة هذا (أقصوصة ألمانية، قصة ريفية تشيكية، «وصف للأخلاق» يوناني).

النزعة الواقعية البرجوازية Le realism bourgeois والبرجوازية الصغيرة:

يشكل النصف الثاني من القرن ١٩، بالنسبة إلى إسبانيا، حقبة من التوترات العسيرة في السياسة الداخلية، التي نجمت عن التعارض ما بين الذهنية التقليدية والروح العصرية. وكان الروائيون الأولون: بيدرو أنطونيو ده ألكون (١٨٣٣-١٨٩١)، وخوان فاليرا (١٨٢٤-١٩٠٥)، وخوسيه ماريّا ده بيريدا (١٨٣٣-١٩٠٦)، يمثلون واقعية إقليمية قوية ومرتبطة بالمشاهد الطبيعية، وبالناس، وبعادات الريف الإسباني ارتباطاً وثيقاً. وكانت مواضيعية (Thématique) روايات فاليرا على مزيد أيضاً من الانتماء الإقليمي، ودينية بصورة جوهرية في: «بييتا خيمينس» (١٨٧٤).

إن الجيل الموالي لنزعة المذهب الطبيعي (Naturalisme) قد حلّ مكان (بازان، كلارين، بالاسيو، فالديس). لكن كان ما بين هؤلاء والسابقين، أديب ممشوق القامة، وأعني بينيتو غالدوس (B. P. Galdos) (١٨٤٣-١٩٢٠). وإذا كان صحفياً ملتزماً، ورجلاً سياسياً راديكالياً، وقد وفد من إحدى جزر كاناري الكبيرة، قرر، كأديب، أن يصف إسبانيا في القرن التاسع عشر وصفاً اجمالياً، وصفاً يركّز على العاصمة مدريد، وذلك في

مؤلف هائل الحجم، يشتمل على ستة وأربعين مجلداً، تحت عنوان «وقائع قومية» (١٨٧٣-١٨٧٩، ١٨٩٠-١٩١٢)، فبات العمل بشكل حولية (روائية / Romancée)^(١). وفي أعقاب رواياته الأولى ولاسيما «ينبوع الذهب» (١٨٧١)، و«السيدة الكاملة» (١٨٧٦)، و«غلوريا» (١٨٧٧)، انتقل إلى مرحلة إبداعه الثانية أي مرحلة نضج الكهولة، وذلك، مع سلسلة من الأعمال، وحررها ما بين (١٨٨١-١٨٨٩). وقد وصف هذه الأعمال بأنها «روايات معاصرة». واقتدى في ذلك بنموذجين: ديكنز وبلزاك، وبمرشدين: كونت وتن (Taine). وكان زولا خميرته الحيوية، وسيرفانتيس معلمه دون أي جدال. وعالج في مؤلفه: «فورتوناتا إي خاسينتا» (١٨٨٦-١٨٨٧) موضوع الزواج البرجوازي، والمثلث الأزلي (أي: الزوج، الزوجة، العشيق) الذي يدور حول عالم بكامله وهو عالم أحداث عصره السياسية الراهنة والأرستقراطية وعامة الشعب واقتصاد البرجوازية القائمة على أساس التجارة والاقتراض، ومناقشات أهل الثقافة في المقاهي والمؤسسات: مثل الكنيسة والأديرة والإحسان المنظم وسلسلة من الأشخاص والحوادث الثانوية قد أتاحت وصف هذه اللوحة الجامعة لحياة العاصمة مدريد وصفها بأنها «غلبة من روايات متشابكة».

إن المجتمع الذي كان يعيش داخله المؤلفون للواقعية في بلجيكا، مجتمع برجوازية ميسورة، تقليدية ومتشبهة بالرفاهية المادية، وهي ترى أن الكسل هو أسوأ عيب في الإنسان... وفي مقاطعة «الفلاندر»، لبثت النزعة الواقعية حريصة على الفن «الذي يُعلم الإنسان ويحضره» وقامت في الحين نفسه، بدور نفعي في الإستيعاب القومي. ولكن، في أنواع الوصف المستلهمة من سيرة حياة (أرنست المحامي) (١٨٧٤)، قد رفض أنطون بيرغمان (A. Bergmann) (١٨٣٥-١٨٧٤) الميل إلى إنشاء رسالة سياسية والإعراب عنها. وإن فيرجيني نوفلينغ (١٨٣٦-١٩٢٣) التي بدأت إنتاجها مع شقيقتها روزالي (١٨٣٤-١٨٧٥)، عالجت في رواياتها اللاحقة ومنها: «صوفيا»

(١) أي: لضفي عليها الطابع الروائي.

(١٨٨٥)، «قَسَمَ علني» (١٨٩٢)، مشكلات جديدة مثل شجار حول التعليم، أو الدين، أو الوراثة، أو التركة.

في البلاد المنخفضة، تَمَوَّضَ الأنباء الواقعيون الأوائل، حوالي عام (١٨٥٠)؛ واشتملت أعمالهم، بشكل خاص، على روايات عن «الأخلاق الهولندية». وكان الواعظ نيكولاس بينز (N. Beets) (١٨١٤-١٩٠٣) الذي أعطى المثل؛ فباسم هيلدبراند المستعار، وَصَفَ بفكاهة ناعمة أوضاعاً، وأشخاصاً من هولندا، وبصورة نمونجية، وذلك في روايته: «الغرفة المعتمة» (١٨٣٩)؛ وغالباً ما أُعِينَت طباعة هذا العمل. وقد انتشر تأثيره حتى القرن العشرين. وإنَّ فَنَ لِنِيبِ خضع، بشكل خاص، لتأثير رواية بالزاك: «فيزيولوجيا الزواج»، فألَّفَ «كلاسجيه زيفنستر» (١٨٦٥-١٨٦٦)؛ وهي رواية في خمسة مجلدات، تعالج الأخلاق الهولندية. وفي «أطفال المصنع» (١٨٦٣) كشف جاكوبس جان كريم (١٨٢٧-١٨٨٠) النقاب عن التعارض الصارخ بين فقر عمال مصنع النسيج، في مدينة «لايد» وبين النخبة من الطلاب.

الواقعية النقدية:

حلت ديمقراطية برجوازية، في سكاينافيا، مكان حكم الفرد المطلق والاستبدادية. لكن ما أن تكلَّدَ المذهب الليبرالي، زمام الحكم حتى صار رجياً، فتحالف مع اليمين السياسي. وأفضت ردة فعل المفكرين، بصورة حتمية، إلى قطيعة سياسية، في أول الأمر، ومن ثم إلى قطيعة جمالية وثقافية. وفتح «الاختراق» المصري (١٨٧٠-١٨٩٠) الطريق للأدب الموالي للواقعية. وقد تبذرت الواقعية الليبرالية، منذ ما قبل عام ١٨٧٠، منقطعة عن مذهب النزعة المثالية (Idéalisme) وعن الحركة الرومانسية، والأحكام المسبقة المناهضة للنزعة النسوية Antiféminisme^(١).

كانت مشكلة الإيمان المعارض للمعرفة الوضعية (Positive) والعلمية، تُعَالَجُ بحكمة من قِبَلِ أندرسن في روايته «تكون أو لا تكون» (١٨٥٧)، وعلى

(١) Antiféminisme : معارضة تحرر المرأة

يد فيكتور رينديبرغ (١٨٢٨-١٨٩٥)، في كتابه «المدرسة الثانوية الأخيرة» (١٨٥٩). لكن فلسفة كيركغارد هي التي أثارت القطيعة النهائية مع المذهب المثالي، كما نلاحظ ذلك لدى إيسن، وبجورنسون، وبراندس. وكان الصراع المذلل ما بين النزعة المثالية المتفائلة والتيار الإلحادي، هو الموضوع المتكرر في العديد من الروايات: كمثل «المحدد» (١٨٧٨)، للأديب أرنه غارپورغ (١٨٥١-١٩٢٤) وكثل «فيلز ليم» (١٨٨٠) للكاتب جينز بيتر جاكوبسون (١٨٤٧-١٨٨٥). وابتكر جاكوبسون أسلوباً يقسم بنزعة الانطباعية أسلوباً شديداً الدقة في أنواع وصف الأحوال الإنسانية، سوف يمهز بوسمه العميق المؤلفين السكندنافيين والألمان، عند منعطف القرن التاسع عشر.

باتت القطيعة مع الأفكار الرومانسية بيئة جلية في الرواية: «الفانتاستيون» [الموالون للتصور الوهمي الخادع] (Fantastes) (١٨٥٧) وهي رواية سيكولوجية / واقعية النزعة وساخرة، من تأليف هانس إغيد شاك (١٨٢٠-١٨٥٩). وباتت إدانة استغلال النسوة، في مجتمع يسيطر عليه الرجال، وملء بالأحكام المسبقة، يُعبر عنها بطريقة لها المزيد من التردد المُستدق (Nuancé) في الدنمارك، مع الروائية - ماتيلدا فيبيغر، في مؤلفها «كلارا رفاثيل، اثنتا عشرة رسالة» (١٨٥١)؛ وفي السويد، برواية «هيرثا، قصة نفس» (١٨٥٦) للمؤلفة فريديريكا بريمير (١٨٠١-١٨٦٥)؛ وفي النرويج، مع كاميل كوليت (١٨١٣-١٨٩٥)، في روايتها «بنات مدير الشرطة» (١٨٥٥). فاندلعت بسرعة معركة النزعة العصرية (Modernism)، وهي معركة النسوة، وقد نظمن أمورهن في حركة تحرر المرأة (Féminisme) المبكرة. وكان لابد للمشكلات المتعلقة بالتوضع العسير وتحررهن، أن تصير، بعد ذلك بسنوات عدة، الموضوعات الكبرى في الآداب الاسكندنافية.

قام الناقد جيورغ براندس (G. Brandes) (١٨٤٢-١٩٢٧) بوضع معالم الحركة السياسية / الثقافية والأدبية، ألا وهي الاختراق العصري في اسكندنافيا؛ واكتشفت هذه الحركة ما هو عصري في الفلسفة والنقد الأدبي، بفضل ستيوارت ميل وتن (Taine) وعبر محاضراته حول «التيارات الأدبية

الكبيرة في القرن التاسع عشر» (١٨٧١) حيث تمايز عن الطبقة المسيطرة، وتبدى بمثابة رجل أفكار مستقلة وحر؛ وترك برانيس أثراً عظيماً على التصور الجمالي، لدى المؤلفين المعاصرين. وفيما كان يشجع التيار الواقعي، ألح على أن أدباً عصرياً حياً هو أدب «يطرح مشكلة للنقاش». وبفضل صلاته بكل من: بولونيا وروسيا وبوهيميا وأرمينيا، أدخل قضية الأقليات في المضمار الدولي، وجعل من «الاختراق» العصري جبهةً متحدة ستخلف أثراً عظيماً، ولاسيما في الأطوار الناطقة باللغة الألمانية. وفي اسكندنافيا، قامت الأفكار الراديكالية التي أطلقها «الاختراق» العصري، برفدها نزعة واقعية ناذة، (حوالي عام ١٨٨٠). فالمقصود أن أدباً ينعم بدعم تأثير قوي روسي أو دنماركي، يبدي أنه معني، بشدة وفعالية، بالتصدع المتعظم (في أعقاب تصنيع وتمدن سريعين) ما بين الريف والمدن، ما بين عالم الفلاحين والعالم البرجوازي. ويتميز هذا الأدب بالمعرفة السيكلوجية الحديثة، واستخدام الوصف بتفاصيل مُستدقة، وقد اقترب بذلك من المذهب الطبيعي (Naturalisme).

الضنون الأدبية الأخرى

خلال هذه الحقبة المعنية، لم يكن المسرح والشعر فنَّين مزدهرين. ولم يحدث، إلا في نهاية القرن ١٩، وبفضل عطاءات وردت من النزعة الطبيعية (Naturalisme) والمنحى الرمزي (Symbolisme)، تجدد مسرحي حقيقي تميّز أوجه بسمه هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦). وفي آنٍ معاً، لم يسترجع الشعر مكانة متفوقة إلا في أعقاب تحرره من المبادئ الواقعية. وسيقوم شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) بتطوير الشعر تطويراً حاسماً، بمنحى النزعتين الطبيعية والرمزية.

مسرح النزعة الواقعية

مثّل الواقعية في المسرح ألكسندر أوستروفسكي (A. Ostrovski ١٨٢٣-١٨٨٦)، وبفضل غزارة أعماله وقوة نفوذه: كان الكلاسيكي العظيم للمسرح الروسي. ولد أوستروفسكي في «ما وراء نهر موسكوف»، أي الحي التجاري حيث ترسّخت تقاليد اتحاد التجار، فراح يصف هذا الوسط، وقد أدرك عاداته، وسيكولوجيته، ولغته، معرفة حميمة. وفي روايته «ما بين الأصدقاء، تسوى الأمور دوماً» (١٨٥٠)، أعرب عن صراع الأجيال، أيضاً، ولكن هذه الأجيال جشعة جشعاً متنوعاً، فيما ظهر، في روايته «ليس الفقر رذيلة» (١٨٥٤)، والـ «سامودور» ينعم بطبع روسي على نحو نموذجي. وإن تعاطف أوستروفسكي مع عامة الناس، واستنكاره لنظام أخلاقي مضى زمانه، بل أيضاً التوق إلى الحرية والجمال، إن كل ذلك، قد اندمج في مأساة شعبية قوية كانت الـ «أورائج» (١٨٥٩).

في فرنسا، أخرج مسرح ذاك العصر أخلاق البرجوازية: فإن أوجين لابييش (E. Labiche) (١٨١٥-١٨٨٨) استخدم الهزل كسلاح مخيف، لكي يطارد مراعاة وأوهان برجوازية تنعم بالمتعة وبأوقات الفراغ والراحة وذلك في روايتين: «قبعة إيطالية من قش» (١٨٥١) و«رحلة السيد بيريشون» (١٨٦٠). وأخرج ألكسندر دوما الابن (A. Dumas) (١٨٢٤-١٨٩٥) الواقع اللفظ لمرض السل، في دراما يصف فيها أخلاق عالم كل ما هو مشبوه في: «سيدة أزاهير الكاميلية» (١٨٥٢).

إن الموضوع الفلاحي، وهو الذي يرفد النثر التشيكي ويغذيه، كان ماثلاً أيضاً على المسرح. ومسرحية لانيسلاف ستروبزنيكي (١٨٥٠-١٨٩٢): «قرويون المتبحرون» (١٨٨٧) تشكل مرحلة تاريخية بوضعها، وجهاً إزاء وجه، الواقعية ونعومة سيكولوجية عظيمة والأغنياء والفقراء، في إحدى قرى بوهيميا الجنوبية. وقد شذنت غليريلا بريثيسوفا (١٨٦٢-١٩٤٦) على هذه

الرؤية، في مؤلفها الدرامي: «إبناها بالمعمودية» [فليونها] (Sa filleule) الذي سوف ينعم بالشهرة، بفضل الأوبرا المستوحاة منها على يد ليوش جاناشيك. وتم بلوغ أوج التأليف المسرحي مع المأساة «ماريتشا» (١٨٩٣)، وهو عمل مشترك ما بين فيليم مارشيتيك (V. Mrstik) (١٨٦٣-١٩١٢) وأخيه ألوا.

في رومانيا، أدخل إيون لوكا كازجباله (١٨٥٣-١٩١٢)، على خشبة المسرح، الوجيهين الصغيرين لواقع رومانيا الحقيقي: القروي - فحياته وصلاته الاجتماعية تتوافق مع الشريعة المسيحية لحضارة شعبية تتشبث بالأرض تشبثاً عميقاً؛ وفي: «ناباستا» (١٨٨٩) - ومع النضال الداخلي لمجتمع يحاول التأورب: (S'européaniser)، وهو يتبنى عادات الغرب وأفكاره في: «مغامرات كارنفالية» (١٨٨٥) [حفلات تنكرية].

الشعر، ما بين النزعتين الرومانسية والرمزية:

خلال الحقبة الممتدة بنزعة الواقعية التي وقعت تحت سيطرة الأدب النثري، يبدو أن الشعر قد فقد ادفاعه الحيوي. وإذا تأثر، على نحو حتمي، بالمثل الأدبي الأعلى للواقعية، فقد نبذ ذاتية المذهب الرومانسي. وأعلن الشاعر لوكونت دوليل (١٨١٨-١٨٤٩)، في مدخل ديوانه: «قصائد سحيقة القدم» (١٨٥٢) ما يلي: «الانفعالات الشخصية لم تبقَ فيها إلا القليل من الأثر». وقدم الشعراء الواقع الذي يكتنفهم (كوبيه، بروونينغ، نيكراسوف، فيرديه، إلخ...) بوجوه غالباً ما تكون هجائية (كاردوتشي، بالاماس، نيكراسوف). ولكن ما أمدهم جوهرياً بالإلهام، كان ما يعتبرونه كواقع حقيقي دائم وهو الطبيعة فهي لديهم «واقع أرلي حقيقي لا بد من وصفه» (كما قال كاردوتشي)، وتاريخ بلدهم وأمتهم وما قبل تاريخ الذهنية والحضارة في أوروبا (تينيسون، كاردوتشي، بالاماس، لوكونت دوليل)، والمسائل الماورائية [أي الميتافيزيقية] الأثرية التي يطرحها المرء على ذاته وعلى الفن بصفته إبداعاً مستقلاً بذاته ألا وهو «الفن من أجل الفن».

إن كان من الصحيح أن موضوعاتهم، تُذكر بجملة موضوعات المذهب الغنائي الرومانسي (Lyrisme) فهي أيضاً تقترب من روح عصرهم بوسيلة

التعاون، الواعية في غالب الأحيان، ما بين الشعر والعلم. ويصيف لوكونت دوليل Leconte de Lisle الإعراب عن هذا الموقف في مقدمة عام (١٨٥٢) نفسها بقوله: «يترتب على الفن والعلم، وقد لبثنا منفصلين زمناً طويلاً [...] السعي إلى اتحادهما اتحاداً وثيقاً، إن لم يندمج أحدهما في الآخر» بعد ذلك بأربعين عاماً، ظل بالاماس يؤكد، (في نص هام بالمقدار ذاته وتحت عنوان جزيل الإيحاء «كيف نفهم الشعر وندركه، ١٨٩٠»)، أن «الشاعر يدرس الحق ساعياً إلى إبداع الجمال.... ويستلهم العلم حين يتغنى بمديح الفيزيولوجيا [علم وظائف الأعضاء]، لا بل، متى يمثل الكائنات والأشياء طبقاً لبحوث العلم واكتشافاته».

لوحظ تجدد حقيقي لعلم العَرُوض (La métrique) وإظهار منظم للإمكانات الإيقاعية في البيت الشعري التقليدي. وتم التفضيل بمقدار بالغ لقصائد لها أشكال ثابتة، وبصورة جوهرية، قصيدة «السونيتة» (Sonnet) إليها ١٤ بيتاً و ٤ مقاطع، بل أيضاً القصيد الشعري الثلاثي (Le tercet) والقصيدة السداسية (La sextine)، والقصيدة الرباعية (Le pantoum)، إلخ....

وُضعت المعالم النظرية لهذا الشعر على يد تيوفيل غوتييه وقد صاغ نظريته حول «الفن للفن» معلناً تحرر الشعر من كل انتهازية سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية، وموضحاً أهمية الشكل المتفوقة.

إن شعر لوكونت دوليل في «قصائد سحيقه القلم» و«قصائد غريبة همجية» (١٨٦٢)، و«قصائد مأسوية» (١٨٨٤)، شعر مشائم عامّة، وملحمي أساساً، ويشكل من جديد، بصورة ثابتة الحركة، الماضي الإغريقي أو الماضي الهندي أو السِّلتي، أو ماضي الكتاب المقدس. وليس من المستبعد عن «أسطورة القرون» (١٨٥٩، ١٨٧٧، ١٨٨٣) وهي ملحمة فيكتور هوغو Victor Hugo التي تركت أثراً بالغاً على أوروبا بأسرها، أن تدين ببعض الشيء للتحولات الملحمية في قصائد لوكونت دوليل الصغيرة. وفُتت «الغنائم»، قصائد جوزيه ماريّا دو إيريندا لتختتم حلقة الشعر البارناسي [وهو: يؤكد على الشكل أكثر منه على العاطفة]، فكانت في ختام المطاف شعراً يتسم بإطلاق واسع، وبالسكون وبالبرودة المعتدلة.

في اليونان، قامت «مدرسة أثينا الجديدة» (١٨٨٠) بتحرير الشعر من النزعة التكلفية المنمقة (Maniérisme) الخاصة بالمذهب الرومانسي، وقرّبت

الشعر أكثر من الواقع. فالمدرسة هذه، باتباعها منحى «سولوموس» والغناء الشعبي، قد تبنت لغة الشعب (الديموتيك Démotique) بدلاً من لغة الرومانسيين الفصيحة المدعوة «كاتاريفوساً» (Katharévoussa)؛ وافتحت الحركة هذه على التأثيرات الخصبة الواردة من آداب أوروبا الغربية. ومن بين ممثليها: أريستومينس بروفيليجيوس (١٨٥٠-١٩٣٦)، جيورجيوس دروسينس وهو نيكوس كامباس (١٨٥٧-١٩٣٢) وإيوانيس بوليميس (١٨٦٢-١٩٢٤) جيورجيوس ستراتيجيس (١٨٥٩-١٨٣٨)، ومن بين هؤلاء يبرز الشاعر والناقد كوستيس بالاماس (١٨٥٩-١٩٤٣). وتطورت أعماله الشعرية الهائلة، طوال نصف قرن، مشتملة على أكثر من عشرين ديواناً: «أغاني وطني» (١٨٨٦)، «مقلتنا نفسي» (١٨٩٢)، قصائد هجائية (Iambes) وأنابيست (Anapestes) [على وزن فعْلُنْ]، «حياة لا تتحول» (١٩٠٤). وإذا احتفظت أعماله في غالب الأحيان بالوتيرة الرومانسية، ظل تفكير فلسفي يجتازها بكاملها؛ وشكل المحور المركزي لهذا التفكير فكرة النزعة الهيلينية القديمة، البيزنطية منها والحديثة. وعلاوة على ذلك، إنما بفضل هذا العنصر الأخير قد مُنح بالاماس لقب: «شاعر قومي»، على غرار سولوموس وكالفوس.

«أوحيد أنا؟ لست البتة وحيداً!

فهما في غرفتي الصغيرة،

وهنا قريباً مني دنياً،

وهناك بعيداً عني قصياً،

هناك الرجال والأبطال،

هناك الآلهة والآلهات،

كمثل غمامة ذهبية يذهبون،

ويبدون هوانة يعجون،

وزمرة من الجن تكلف السواد التمام،

وتمر غريبة الأطوار

كأحلام اتبلاج النهار.

وفي ركن من الأركان،

أحياناً ما يجول في ظني
أن رئيس ملائكة بهياً يرمقني.
فتراني، أوحيد أنا؟ كلا، لست البتة وحيداً!»

(كوسدس بالاماس Costis Palamas، حياة لا تكحول)

إن العمل الضخم الذي أنجزه الشاعر التشيكي ياروسلاف فرشليكي (J. Vrchlicky) (١٨٥٣-١٩١٢) شكّل مرحلة تاريخية. وقد عرف القارئ التشيكي، عبر ترجماته العديدة، بالأدب العالمي، بدءاً بالأدب الفرنسي؛ وأدخل، في الحين ذاته، أشكالاً «أجنبية» مثل الغزل (Ghazel) والقصيدة السادسة (Sextine) والقصيدة الرباعي (Le pantoum)، إلخ.... والعجربة الشعرية لهذا «الأخ لكل من غوثيه، فيكتور هوغو، كاردوتشي، لوكونت دوليل»، عبقرية غنائية وتأملية على نحو جوهري ذاتي وخاصة في: «من الأعماق» (١٨٧٥)، «أحلام سعادة» (١٨٦٧)، «موسيقى سريرة النفس» (١٨٨٦)، فكذا أعمال تشكل أمثلة على ذلك. وينتشر التفكير الممارس على تطور البشرية في قرابة عشرين مجموعة تحت عنوان عام «مقاطع من ملحمة»، حيث يبحث عن معنى مسيرة الروح الإنسانية، مستعيداً بذلك مشروع هوغو الذي ينعم بنفحته الملحمية.

ابتعد الشاعر البولوني سيبريان كيميل نورفيد (C. K. Norwid) (١٨٢١-١٨٨٣)، مع ديوانه الشعري الغنائي: «تعال معي» (١٨٦٥)، عن التيار الرومانسي، بفضل طابع لغته المجرد والمقتضب، بل إن هذا الطابع يخلّد ذكره من خلال مواضيعه العظيمة عن الوطن وواجب المواطن. أما عمل الشاعر سيزاريو فيرديه (C. Verde) (١٨٥٥-١٨٨٦) فارتبط بحياة المدينة في البرتغال، وبال حضارة الصناعية. فشعره نموذج تشكيلي (Plastique) يناهض الغنائية، وذلك في موضوعيته وحساسيته الجديدة التي تلقاها من بونلير: «كتاب سيزار بوفيرديه» (نشر عام ١٩٠١).

إن واقع روسيا الحقيقي، أي حياة الفلاح الروسي [موجيك]، قد استخدم بمثابة خلفية لشعر نيكولاي نيكرا سوف (N. Nekrassov) (١٨٢١-١٨٧٨) صديق بييلينسكي. وكان موقفه المحب للإنسان [الفيلانتروبي]، إزاء شعب على قيد المعاناة كما في: «زمن الجمود ذي الأذف الأحمر» (١٨٦٣)، قد تم

تكريسه الجمالي في الأسلوب الشعبي للهجاء المتمسم بالنزعة الواقعية في:
«من الذي بوسعه أن يعيش سعيداً في روسيا؟» (١٨٦٣-١٨٧٦).

سيطر على الشعر الإنكليزي ألفرد تينيسون (A. Tennyson) (١٨٠٩-١٨٩٢)، وروبيرت بونينغ (١٨١٢-١٨٨٩). والقوارق التي تفصل هذين الشعاعين، فوارق هامة. فإن تينيسون مع: «قصائد» (١٨٤٢)، و«إيدوك أرن» (١٨٦٤)، و«غزليات الملك» (١٨٥٩-١٨٨٥) استمد (إلهامه من اليونان القديمة: «اللووتوفاج» (Lotho phages) (١٨٣٣) [شعب مضيايف من شمال إفريقيا] «أوليس» (١٨٤٢)؛ وكذلك من أساطير حقبة الملك أرتور إذ أبدى أنه مشغول البال بمأزق الإيمان / العلم. وإن حرصه الدائم الذي يكنه للجمال الاستطقي [أي الجمال الفني] في شعره يُذكر بالجهود الممثلة لدى أتباع «الفن للفن» في المذهب البرناسي. وإن فريق من سبّقوا الرسام رافائيل قد ارتبط بصورة وثيقة بالبرناسيين وبالنزعة الجمالية للشاعر (Poe) على السواء؛ ومن هؤلاء السابقين: دفتيه غابرييل روسيني (١٨٢٨-١٨٨٢) وشقيقته كريستينا روسيني (١٨٣٠-١٨٩٤)، وويليم مورس (١٨٣٤-١٨٩٦)، إلى جانب المقدام والشهواني شارل سوينبورن (A. Ch. Swinburne) (١٨٣٧-١٩٠٩)، وقد ذاع صيته نتيجة لمنهج قصائده: «قصائد وموشحات غنائية» (Ballades) (١٨٦٦)، وبرونينغ «أنشيد مأسوية» (Romances) (١٨٤٥)، «رجال ونسوة» (١٨٥٥)، «أشخاص مسرحيون» (١٨٦٤)، «الخدم والكتاب» (١٨٦٨-١٨٦٩). فكان الشاعر / المفكر الذي يكشف القباب عن سريرة النفوس، في مونولوجياته المأسوية. ولأعماله صفات غنائية عظيمة، رغم تفكر غدا في النهاية عبثاً تدوّ به أعماله.

أراد الإيطالي جيوزويه كاردوتشي (G. Carducci) (١٨٣٥-١٩٠٧)، أن يعارض، في آن معاً، الرومانسية العاطفية ونزعة تمثيل الحقيقة (Vérisme). وإذ تورط بعمق في حياة إيطاليا السياسية، فقد شعر بما يثير الشفقة في حوادث التاريخ الهامة. وغالباً ما لبثت أعماله من استلهام النموذجي الخالد classique. وحرص كاردوتشي على التقاليد الأدبية، متوخياً تجديدها بأساليب عروضية معقدة. أما قصائده: «قصائد جديدة» (١٨٧٧)، «قصائد غنائية» (Odes) (١٨٧، ١٨٨٢، ١٨٨٩)، فتشيد بقيم الحياة الوداعة النشيطة، وبالمحبة وأساطير العصر الكلاسيكي العظيمة.

المنحى الطبيعي يقتضي آثار نزعة الواقعية:

إن التباعد ما بين البرجوازية، وهي تكس الثروات تكديساً مستفزاً، وبين الطبقة العاملة، وقد أقحمت في فقر مدقع، تباعد تعمق دون هوادة تعمقاً خطيراً. وتعود إلى هذا العصر معالجة أوروبا لنموذجين، وطبقاً لتصميم راهن شمال / جنوب، شرق / غرب. والأنيب ذو المنحى الطبيعي (Naturalisme) الألماني أرزوهولز (١٨٦٣-١٩٢٩) يُعرف كما يلي العالم المحيط به: «لم يعد عالماً كلاسيكياً فعالماً عصري وحسب». وإزاء هذا الواقع، وضع المذهب الاشتراكي في المقدمة المصلحة الاجتماعية معارضاً إياها بالمصلحة الفردية (ماركس، رأس المال، ١٨٦٧). وبدأت الطبقة العاملة تدرك وضعها وتطالب بفعالية عبر الإضراب عن العمل. وبالاتدراج المتنامي في النقابات (الأممية العمالية الأولى، ١٨٦٤) وبحماية جميع حقوقها ومصالحها.

وفي أعقاب العديد من النجاحات المذهلة في العلوم الفيزيائية خلال عقود القرن الأولى، أتى دور علم الأحياء والطب، بفضل أعمال شارل داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) وكلود برنار (١٨١٣-١٨٧٨) وكانت تطورات هذه الأعمال خاصة بالإنسان. وعينت النزعة الطبيعية لنفسها، بمثابة مهمة، وضع الآداب في علاقة بهذا الواقع على الصعيد الاجتماعي والعلمي.

مذهب الطبيعة. صلاته بنزعة الواقعية:

إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) هو مؤسس النزعة الطبيعية ولا نزاع فيه. وعقب انطلاق هذه النزعة من فرنسا، حيث ظهرت للمرة الأولى في عقد (١٨٧٠)، انتشرت في جميع أوروبا، طوال العشرين سنة التالية، مبلورة البحوث المتماثلة التي أصبحت قائمة في أحضان شتى الآداب القومية.

لم تكن هذه النزعة الطبيعية، كما يرى البعض، سوى مرحلة ثانية من مذهب الواقعية، مرحلة لها المزيد من القوة، ونمّا شك. ولكن مصطلحاً جديداً ليس ضرورياً، بالنسبة إليها. ورأى آخرون، أن المذهب الطبيعي يشكل التيار الأكبر ويشتمل على أبناء كمثل بلزاك وفلوبير، تولستوي وتشخوف. وكان العديد منهم، لكي لا نقول غالبيتهم، يتوسلون بمصطلحات المذهب الواقعي (Réalisme) ومذهب

الطبيعية (Naturalisme) على نحو متناوب، أو دون فارق بينهما، أو مقترنين بصورة سهلة، ولكن مُبْهَمَة. ونجم الإبهام هذا عن غياب نظرية واضحة للواقعية نفسها: ونسب هذا الإبهام أيضاً إلى زولا فهو، إذ توخى أن يضم إلى هذا المذهب شخصيات سابقة ومتألّقة، فقد نسب صفة موالين للطبيين إلى أدباء كمثل بلزاك، ستاندال، فلوبير، (وهم الروائيون للنزعة الطبيعية، ١٨٨١)، ووضع عنواناً ثانياً للطبعة الإنكليزية، كما في: «الأرض» (وهي رواية واقعية ١٨٨٩) وسوف نأخذ هنا في اعتبارنا أن مذهبي الواقعية والطبيعية يُشكلان مفهومين، أحدهما كامن في الآخر، وأقله، فيما يخص العقيدة الأدبية: فالواقعية تشكل المفهوم الموسع، بينما تكون الطبيعية المفهوم الضيق، لأنها تستخدم وتقبل، كمقدمات، جميع المبادئ الأساسية والمواضيعية (Thématique)، كما تفعل الواقعية. وعلاوة على موقف ينتمي إلى مذهب الواقعية وينسب إلى مذهب الوضعية (Positivism)، يقتضي المذهب الطبيعي، إذا ما بقينا بنظرية زولا، أن يُقدّم الأديب، إبان الإجراء لإنتاج عمله، على تطبيقه نهجاً علمياً بصورة دقيقة، متقارباً مما يُطبق في العلوم الطبيعية، وكان هذا النهج قد استخدمته، للمرة الأولى، سانت بوف، وتن (Taine). في النقد المنتمي إلى مذهب الوضعية للظواهر الأدبية.

النقد الموالي للنزعة الوضعية. الرواية العامة.

في السنة التالية، نشر الأخوان إدمون (١٨٢٢-١٨٩٦)، جول (١٨٣٠-١٨٧٠) دغونكور (E. J. de Goncourt)، «جيرميني لاسيرتو»: رواية قد استُهلّت بمقدمة حظيت بالشهرة ذاتها. وتظهر في هذه الرواية، للمرة الأولى، ميزتان من الميزات الهامة للمذهب الطبيعي (Naturalisme): فبطلة الرواية خادمة تقوم بكل الأعمال، ومن أدنى منبت اجتماعي، وتتم دراسة تصرفها بكل دقة دون أي حكم مسبق، بريشة كتابة تشبه كثيراً عدسة مكبرة في عيادة عالم في البيولوجيا، عالم في التشريح. ولربما عثت رواية زولا: «تيريز راكان» (١٨٦٧) كأول رواية من نزعة المذهب الطبيعي. وجملة تينّ التالية: «الرذيلة والفضيلة منتجان كمثل الفيتريول والسكر»، هي نقطة انطلاق ما قيل آنفاً. ولا تنجم النزعة الطبيعية لهذه الرواية عن حبكتها (تبرز لوران وعشيقها، يقتلان كامي، الزوج، وينتهيان إلى الانتحار، تحت عبء

وساوس ضميرهما)، لكنها تتجم عن تفسير أفعال الشخصين وتطورهما. والتصورات العشوائية الجوانية والعمياء التي تدفعهما تحدّد اختياراتهما، وردود أفعالهما، فلا تدع أي مجال للأخلاق النقية، لشدة ما «تسيطر» عليهما «أعصابهما ودمهما فباتا يفتقدان حرية الاختيار».

* * *

«يتكون الروائي من مراقب ومن مختبر»
(إميل زولا Emile Zola، الرواية التجريبية)

إميل زولا والرواية التجريبية Experimental:

في مقدمة «تيزيز راكان»، وأيضاً «مذهب الطبيعية في المشرح، والروائيون الطبيعيون» (١٨٨١)، ولاسيما في «الرواية التجريبية»، صاغ زولا نظريته حول الرواية التي يصفها «اختبارية»: وسعى طموحه إلى منحه مذهب الطبيعة وضع مذهب علمي، وإلى منحه الأبناء الأداة لنهج دقيق ملزم. وإذا اتخذ كنموذج، بما في ذلك العنوان، الدكتور برنار في مؤلفه «الطب الاختياري» (١٨٦٥)، وإذا تبع نهجه خطوة فخطوة، عرض زولا النظرية القائلة بأن «الروائي يتكوّن من مراقب ومن مختبر». فالمراقب يختار موضوعه (إدمان الكحول مثلاً) وينبئ بفرضية (إدمان الكحول وراثي، أو مرده إلى تأثير البيئة، أو الوسط). ويقوم النهج الاختياري على أن الروائي «يتدخل مباشرة ليضع شخص روايته في بعض الظروف» التي ستكشف آلية أفعاله وتتحقق من الفرضية الأولية. «وفي نهاية السيرة، ثمة معرفة الإنسان، المعرفة العلمية، في فعلها الفردي والاجتماعي».

لكن زولا، قبل «الرواية التجريبية» بمدة طويلة إذ يبرّر نفسه، ويقدم أسس مجمل النزعة الطبيعية، سبق له أن بدأ بتطبيق هذه الأفكار على سلسلة من أربعين رواية تحمل العنوان العام: «آل روغون مكار». حيث يصف فيها «التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة خلال نظام الإمبراطورية الثانية»^(١). وتبع فيها مصير

(١) الإمبراطورية نابوليونية الثانية في فرنسا (١٨٥٢ - ١٨٧٠). (المترجم)

أعضائها وتطورهم على صعيد كل الطبقات الاجتماعية سحابة خمسة أجيال متتالية: «ثروة آل روغون» (١٨٧١)، «الخمارة المربية» (١٨٧٧)، «نلتا» (١٨٨٠)، «جيرمينال» (١٨٨٥)، «الأرض» (١٨٨٧)، «الدابة البشرية» (١٨٩٠)، «الدكتور باسكال» (١٨٩٣). وكان هدف زولا الرئيسي في البرنامج هذا، أن يبرهن على دور البيئة الحاسم في الطبيعة والمجتمع وعلى دور الوراثة في حياة الإنسان. وفي نهاية الأمر، لا يمكن اعتبار هذا الإنسان مسؤولاً عن انحلال أخلاقه. وهكذا، فإن صيرورة الأشخاص البؤساء على الصعيد الأخلاقي والجسدي لدى زولا، صيرورة تثبت شكلاً آخر غير «أنا أنهم». وإن أوصافه، القوية والجريئة، تنوّه بمأساة الفرد الذي تردّد اللاعدالة الاجتماعية واللامبالاة إلى حالة حيوان. وفي روايته «جيرمينال»، ثمة «السيدة هانوبو» زوجة مدير شؤون المنجم، والسيد نيجريل، (بعد لجوئهما مع أصنقائهما إلى هري الغلال) وقد حضرا مسيرة مطالبات عمال المناجم المضربين.

«ثم كهافت الرجال بسرعة، ألفان من الرجال الساخطين، ومنهم مُعَدّنون مساعون، وثقافو الصخور، ومركفو جدران، وقد كوكوا كنكة مراصصة البنيان، كانت تدرج كومة واحدة، مماسكة ومنمنجة، بحيث أن المرء ما كان يميز السراويل الباهظة الألوان، ولا الكفريات الصوفية وقد باتت أسماً فانتطعت في التماثل التراي التشاحب ذاتيه. كانت العيون متوقدة، وما كان يرى سوى ثقوب أفواه سوداء تُنتشد التتسيد الوطني (لا مارسيليز): La Marseillaise. وراحت مقاطع التتسيد تغور وتخور هادرة مبهمة، بصحبة قرقة القباقيب على الأرض الصلدة. وفوق الرؤوس، ما بين قضبان الحديد المتسلسلة، انتصبت فأس حملت منصوبة شاقولياً. وبدت هذه الفأس الوحيدة وكأنها راية للجماعة بأسرهم، وعلى جلد السماء الصافية، ارتدّت مظهر شفرة مقصلة حادة ذرية.

«يا لهذه السحنات القبيحة!»، كذا تمتمت السيدة هانوبو، وتلطم نيجريل قائلاً: «لن أرى شئ، لا أعرف أي واحد منهم! فمن أين خرج هؤلاء الأشقياء؟»

(إميل زولا، جيرمينال)

الجماعة الموالية لمذهب الطبيعة الفرنسي:

في عام (١٨٨٠)، فيما بات زولا الزعيم دونما جدال لمذهب الطبيعة، نشر روائيون شباب مجموعة من الأقاصيص تحمل عنوان «أمسيات ميدان» Médan (١٨٨٠) وكان الأمر يلح إلى عنوان منزل زولا الريفى، حيث اعتادوا الاجتماع، وأصبح موضوعهم مشتركاً: الحرب الفرنسية / البروسية لعام (١٨٧٠).

«ها نحن جالسون إلى طاولة إميل زولا، في باريس: موبسان، هوزمَن، سيدار، أليكسي، وأنا، سعيّاً إلى شيء من التغيير، ورحناً نتحدث دونما كلفة ولا ترابط في ما نقول، وطفقنا نثور ذكر الحرب، حرب عام (١٨٧٠) الشهيرة. وسبق لعدة أفراد من جماعتنا أن كانوا منطوعين أو جنوداً في الحرس السيار الوطني. وإذا بزولا يقترح قاتلاً: «هيا انتبهوا! يا للغرابة! لماذا لا نحرر مجلداً عن هذا الموضوع. مجلداً من الأقاصيص؟».

أليكس: أجل، ولماذا؟

- أليذك بعض المواضيع؟

- سيكون لنا البعض منها.

- وما هو عنوان الكتاب هذا؟

[فأجاب] - سيدار: - (أمسيات ميدان. Médan)

(ليون هينيك Léon Hennique، مقدمة ١٩٣٠ لمجموعة «أمسيات ميدان» لجماعية).

ظهر غي دو موبسان (G. de Maupassant) (١٨٤٠-١٨٩٣)، للمرة الأولى في مضمار الآداب، مع أقصوصته «كرة شحم المعى» (١٨٨٠). وتم الاعتراف فوراً بقيمة الكاتب الأدبية، فغدا بسرعة خاطفة ذائع الصيت، بفضل سلسلة من الأقاصيص عالجت موضوع حياة الريف النورمندي، منطقة مسقط رأسه (منزل تيلييه، ١٨٨١، و«حكايات نجاجة الأرض» ١٨٨٣، «حكايات النهار والليل» ١٨٨٥، و«إيفيت» ١٨٨٥، إلخ....) وغالباً ما تجتاز عالمه قوى غامضة تذب الذعر في أشخاص حكاياته العصائيين كما في: (ألف «هورلا» ١٨٨٧). وينبثق عن جملة أعماله رؤيا متشائمة حول وضع الإنسان الاجتماعى، فهو بذاته يلحظ ما يلي: «يتكرر كل شيء، دون كللٍ وعلى نحو يرتى له».

بصورة مفارقة بدا التيار الطبيعي الفرنسي يقتصر، باستثناء زولا، على موباسان ولربما على ألفونس دوديه (١٨٤٠-١٨٩٧). وقد بات أعضاء المجموعة الآخرون في طيات النسيان أو كادوا، أي: بول أليكسي (١٨٤٧-١٩٠١)، هنري جيار (١٨٥١-١٩٢٤)، ليون هينيك (١٨٥١-١٩٣٥).

على هذا المنوال، سرعان ما أصاب الفساد المنحى الطبيعي، في بلده ذاته، فتخلّى عنه أتباعه سريعاً. وقام هويزمن (١٨٨٤) بالانقطاع عن تيار زولا ومذهبه، واتخذ منحى نزعة روحانية (Spiritualisme) متسمة بشيء يفوق الطبيعية (هناك ١٨٩١). وفي عام (١٨٨٧) أوضح موباسان، في مقدمة روايته «بيير وجان» (١٨٨٨)، أن الموضوعية مستحيلة في الأدب. ونشرت صحيفة «الفيغارو» في السنة عينها، «بيان الخمسة»، وهم الذين احتجوا، باسم ضميرهم الأنبي على نزعة زولا المتطرفة في مؤلفه «الأرض». وفي عام (١٨٩١)، اتفق جميع الأدباء على قولهم إن مذهب الطبيعة [أي: الطبيعية] قد مات. ولم يبق سوى أليكسي المتعاون القديم في «الأمسيات»، فأجاب هوريه (Huret) المكلف بالتحقيق حول هذا الأمر برفقاً: «الطبيعية لم تمت. رسالة ستنبع» وكان على حق.

استقبال أوروبا المذهب الطبيعي (Naturalisme):

على نقيض الاستقبال البارد بالأحرى، لكي لا نصفه بأنه سلبي، الذي خصّه به النقد الأنبي، وعلى نقيض النجاح الهائل الذي ناله الأدباء الفرنسيون الآخرون، فقد نعم زولا، لدى الجمهور الواسع بنجاح عظيم منذ روايته «الخمارة المريبة»، واتسع نطاق النجاح هذا بروايته «نانا» ثم «جيرمينال»، ولم يلحق به أي فتور. وقراءة الحقبة ذاتها، طفقت أعمال زولا وأفكاره تُصنّف إلى أوروبا. فعلى سبيل المثال، نشرت ترجمات أعماله، في روسيا، منذ عام (١٨٧٣)، وفي الحين نفسه في ست مجلات. ونشرت رواية «جيرمينال» بحلقات متسلسلة، في ست صحف يومية ناطقة باللغة الألمانية تماماً حين نشرها في «الجيل بلاس». وكذا حدث الأمر بالنظر إلى روايته «نانا» وما بين (١٨٧٩-١٨٨١) نجد ترجمات لروايته في اللغات: الدنمركية، اليونانية، الإيطالية، الهولندية، البولونية، الروسية، السويدية... إلخ.

أثارت النزعة الطبيعية الاهتمام في كل مكان، رغم جميع الانتقادات، وبالأحرى كأساس نظري، أكثر منها كعمل أدبي.

هناك وجهة نظر تنسب بارتيازية شديدة، ألا وهي وجهة النظر التي ترى أنه قد يكون ممكناً، بل مُحبباً، أن يتبنى الأديب، في إنجاز مؤلفاته، مناهج تدعم بدقة العدم الصارمة. وثارت احتجاجات على النزعة المادية في الطبيعية، وعلى مذهب الحتمية (Déterminisme) للورثة والبيئة أو الوسط، فيما ظلّ شبيه الإنسان بالحيوان يثير موجة استنكار حقيقي.

لاحظ النقد البولوني، بشيء من الفكاهة الظرفية، أنه إذا قام أصحاب المذهب الطبيعي بمراقبتهم «وجود الحيوان كله في الإنسان»، فإنهم لم يقلحوا في تمييزهم «أن الإنسان كله غير موجود في الحيوان». ومن جانب آخر، نعمت النزعة الطبيعية باستقبال إيجابي جداً، لأنها أثّرت المواضيع [محمل] المواضيع المطروقة] للفن الرومانسي بإدخالها الجديد من المواضيع، كتأثير البيئة والوسط على التصرف البشري، أو أيضاً، مثل الظلم الاجتماعي: وجدّت أيضاً هذه النزعة للمذهب الموالى للطبيعة الكتابة الرومانسية، بوسيلة البهاء التصويري والملون في الأوصاف.

إن لبثت أعمال زولا على قيد الحياة، وتركت أثرها على العديد من الأدباء، فذلك، حقاً، لأن المُنظّر قد نجح، عبر رواياته، في نقل القارئ إلى سريرة الكاتب: «عمل ما في، زاوية من زوايا الطبيعة، وتتم رؤيتها من خلال مزاج ما»؛ أو أيضاً: «يتدخل الروائي تدخلاً مباشراً، ساعياً إلى أن يضع شخصه الروائي في ظروف يتحكم بها دوماً».

تطور المذهب الطبيعي على الصعيد الأوروبي:

في إنكلترا، خلال عهد الملكة فيكتوريا، كما في روسيا، لم يتمكن المذهب الطبيعي من التجذر فيهما، وبدون شك، من جراء الأسباب ذاتها التي أفضت إلى أن الواقعية اتسمت بشيء من المذهب الأخلاقي والنزعة إلى بذل الحب والرعاية للإنسان (Philanthropie). ولذلك، بقيت جهود جورج مور (١٨٥٢-١٩٢٣) (وهو شخصية منعزلة في الأدب الإنكليزي)، التي بذلها سعياً منه إلى نقل زولا،

كما هو عليه، داخل بلده، وكذلك رواية «سلطان الظلمات» (١٨٨٦)، للأديب توستوي فلم تزل وضعا منفردا في الأدب الروسي.

خلال خمسة وعشرين عاماً تالية من القرن التاسع عشر، نشر الأدياء الهولنديون الموالون للنزعة الطبيعية (Naturalistes) أعمالهم، مصطبغة بمنحى زولا. ودافع مارسيلوس إمانتس (١٨٤٨-١٩٢٣) عن أفكار زولا في مقدمه كتابه «ثلاث أقاصيص» وحرر روايات طبيعية مثل «اعتراف متوارث» (١٨٩٤)، وأيضاً تحت تأثير غوغول ودوستويفسكي.

وانتمى إلى التقليد ذاته، عمل لويس كوبيروس (١٨٦٣-١٩٢٣) في: (إيلين فيرنه) (١٨٨٩) والبطنة في هذه الرواية إيلين، امرأة أنيقة ظريفة، لكنها كسولة، ونقضى حياتها في وسط مدينة لاهاي الأرستقراطي الذي تقهر نحو الانحطاط. وترى نفسها ضحية الوراثة ووسطها الاجتماعي، فختم الانتحار مجرى حياتها.

إن الحملات التي جرت من أجل «الخمارة المريبة»، ثم (جيرمينال)، والتي تصادفت مع اكتشافات الوقائع في المجتمع، سوف تتيح للنزعة الطبيعية البلجيكية الانطلاق إلى أعمال كامى لومونييه (C. Lemonnier) (١٨٤٤-١٩١٣). فإن رواياته، وهي ليست من صنف يعتمد الأطروحة، وتبرهن رغم ذلك على أن النقاشات الإيديولوجية، في ذلك الزمان، لم تكن غريبة عنه. والنزعة الطبيعية للعالم القروي والعمالي تعارض مذهب الرجوع إلى منحنى الحالة الطبيعية (Le naturisme)، مذهب الفترة الأخيرة لإنتاج مذهب الطبيعة، أي وهم مصالحة الإنسان مع الطبيعة. وإن لومونييه الموالي للطبيعية، عقب مؤلفه: «نكر» (١٨٨٠) (وهو رواية غنائية) و«المهسترة» (١٨٨٥)، (وهذا العمل دراسة سيكولوجية لمصابة بالعُصاب)، أصدر كتابه: «نهش اللحم» (١٨٨٦) الذي أهداه لزولا، وهو رواية حول طبقة العمال في مصانع الصلب والحديد في الـ «سانتر» [منطقة إدارية في جنوب منطقة باريس]؛ ثم «نهاية البرجوازيين» (١٨٩٣) التي تسطر ملحمة عائلية على غرار الـ «روغون مكار». وقد اهتم جورج إيكهود (G. Echoud) (١٨٥٦-١٩٢٧) بجميع الأوساط المهمة. وروايته «قرطجنة الجديدة» (١٨٨٨) لوحة اجتماعية حقيقية، وانتقاد جريء للرأسمالية المنتصرة.

وأهم أدوبٍ مناصرٍ للطبيعية في مقاطعة فلاندر هو سيربيل بويس (C. Buysse) فقد بدأ في عام (١٨٩٠) بأقصوصة «ابن زنى» وطبق فيها نهج زولا التجريبي. وعالج مصير الفقراء في إطار الريف؛ فوضعهم الإنساني القدر والحيواني بات دون أمل من جراء الظلم الاجتماعي. وثمة خيال مُبدع للرؤى، واهتمام بالتفاصيل النموذجية، يميزان أعماله المعروفة بالأكثر، ومنها «حق الأقوى» (١٨٩٣).

إن لويجي كابوانا (Luigi Capuana) (١٨٣٩-١٩١٥)، مؤلف أقاصيص وروايات ومسرحيات هزلية، وناقد أدبي يجدر التقدير به وكان أول من اهتم بالطبيعية الفرنسية. وترك أثراً بالغاً على خيارات زميليه وصديقيه: فيرغا وروبيرتو. وفي روايته: «الياقوتة الصفراء المحمرة» (١٨٧٩) وقد أهداها لزولا، و«عقب العطر» (١٨٩٩)، طبق النهج السريرية للزراعة الطبيعية على دراسة الأوضاع المرضية، مسترسلاً في مغامراته حتى بلغ معالجة ما يتجاوز السيكولوجيا (Parapsychologie) وذلك، قبل أن يعي حدود مذهب النزعة العلمية (Scientisme).

قام جيوفاني فيرغا (Giovanni Verga) (١٨٤٠-١٩٢٢)، بعد أعمال شبابه التي اتبع فيها منحى النزعة الوطنية والرومانسية، بتنظيم رواياته الهادفة إلى الالتحاق بمذهب تمثيل الحقيقة بكاملها (Vérisme) داخل حلقة رؤائية لانهائية: «المقهورون» حلقة تمثل النضال من أجل الحياة، وتفضي إلى مرارة الإخفاق. وأشهر روايته المجلدان الوحيدان لرواية «المقهورون»، و«المالافوغليا» [أي الإرادة السيئة] (١٨٨١)، و«المحامي دون جيزوالدو» (١٨٨٩) ويتموضع مجال حداثتهما في صقلية، ما بين صيادي السمك والقرويين الفقراء، من جانب، والبرجوازية الصاعدة والنبلاء في طور الانحطاط، من جانب آخر. إن حتمية الوسط تقوم بدور هام في هذه الروايات، وتتبدى خاصة، في طبع الريفيين الصقليين. وينتمي إلى منهب تمثيل الحقائق بكاملها أيضاً فيديريكو ده روبرتو (١٨٦١-١٩٢٧) وماتيلدا سيرافو (١٨٥٦-١٩٢٧) وكانت صحفية ملتزمة، ألقت أقاصيص وروايات، فيما بقيت غرازيا ديليدا (١٨٧١-١٩٣٦)، رغم وصفها عالم الفلاحين، على شيء من الانزعاج نتيجة لتقريحتها الصوفية التي تذكر القارئ بكل من تولستوي ودوستويفسكي.

ومع أن «المحرومة» (١٨٨١) رواية الأديب غالدوس حيث يتناقل عبء الوراثة على البطلة المصابة بالجنون المبكر، مع أنها تعد، بصورة عامة، بمثابة الرواية الأولى الموالية للطبيعية، في الآداب الإسبانية، فإن ليوبولدو إنريكو غارسي ده ألاس إي أورينيا المعروف بمقدار أكثر باسمه الصحفي المنتحل: كلارين (Clarín) (١٨٥٢-١٩٠١)، هو الذي عرف الأسبانيين على زولا بعدد من الترجمات والانتقادات. وقد رأى هو بذاته أنه قد تأثر بالطبيعية، كما حدث ذلك في أقاصيصه «بيبا» (١٨٨٦) وفي روايته «الوصية على العرش» (بمجلدين، ١٨٨٤، ١٨٨٥). وتفيد كلارين في هذه الأعمال، بالجمالية المتسمة بالملهب الطبيعي، ولكن دون أن يناصر فلسفتها: فأشخاصه هم أسياذ مصيرهم وتظل أفعالهم ثمرة أرادتهم الحرة.

في البرتغال ابتكر إيسا ده كويبيروس (Eça de Queiros) (١٨٤٥-١٩٠٠) أعمالاً أصيلة؛ واستغل في الحين نفسه، المواضيع الرئيسية لمذهبي الواقعية والطبيعية، دون أن يغدو في آخر الأمر ممثلاً لأي تيار منهما. وهكذا، إن بقي منحاه ينزح إلى الطبيعة (حتمية، وراثية، تحليل سيكولوجي مفصل، نزعة مناهضة للإكليروسية) ببناءً في روايته: «جريمة الأب أمارو» (١٨٧٥)، «ابن العم بازيليو» (١٨٧٨) ففي رواياته الأخرى: «الماداران» [العلامة] (١٨٠)، «الذخيرة» [الدينية]، ولا سيما في روايته الـ «مايا» (١٨٨٨)، وهي قصة أسرة، ووصف شامل [بانوراما] للمجتمع البرتغالي المنحط؛ فهذه الطبيعة بعينها ملغومة بإدخال بعض العناصر كنزعة حتمية لا مناص منها، ودور الصدفة في تطور إنجاز العمل، والتهمك، والكاريكاتور، والاستغلال الدائم للرمز. فهذا الموقف المزدوج حيال الطبيعة ينعكس بوضوح في المناهضة التي يقوم بها بعض أشخاص من الـ «مايا» حول هذا الموضوع الشائك:

«من الجاذب الآخر، أعظم كارلوس أن عيب النزعة الطبيعية غير المحتمل بالأكثر يكمن في تعجزاتها العظمية: (.....) هذه الطريقة لاستشهادها بكلود بيرنار، وبمذهب الاختبارية والنزعة الطبيعية، كما بستوارت ميل وداروين، في صند امرأة غسائية تضاجع نجاراً! (....) أما «إيغا» فآثاره.

ومن المؤكد أن جانب النزعة الواقعية الضعيف هو كونها علمية بمقدار تزيّر قليل، ويجب أن يكون الشكل الصافي لفن النزعة الطبيعية هو «المونوغرافيا» [Monnographie]، الدراسة وافية لموضوع واحد، الدراسة الصارمة لنموذج إنساني، تُدخّل كما لو كان الأمر يعنى وضعاً مرضياً، بمعزلٍ عن الطرافة والأسلوب الإنشائي!.....».

كانت انتقادات البولونيين حيال زولا تطل، من بين أمور أخرى، لا مبالاة النزعة الطبيعية إزاء الماضي التاريخي الذي يترتب على بولونيا أن لا تقساه. ومن ثم، لا يمكن وصف أعمال بروس وإليزا أوجيشكوف Eliza Orzeszkowa بأنها موالية لنزعة طبيعية إلا بفضل الطريقة التي تعالج بها بعض المواضيع، فيما يتميز شنكيفيتش Sienkiewicz برواياته التاريخية. أما بوليسواف بروس (Boleslaw Prus) (١٨٤٥-١٩١٢) فقد وصف في أقاصيصه الأبنية الكثيرة في أحياء فارصوفيا [وارسو] الفقيرة، حيث يكافح الأشخاص شبح من التعاطف والحماسة، ولكن دون أن يجعل الأمور مثالية (Idealisation)، لتظروف المهيمنة على حياة ضيقة بولونية فقيرة، ولئن نقلت الحكاية إلى فارصوفيا في الرواية: «اللعبة» (١٨٨٧)، فقد ظل ركن الموضوع هو ذاته، أي أن خمول المجتمع البولوني يتبدى مشؤوماً بالنسبة إلى تقدم البلد. ويمثل العديد من الأشخاص جميع طبقات المجتمع، وهم الذين يتחקون حول شخصين أساسيين: وقصصهما وذكرياتهما، والعديد من انكفائهما إلى الوراء، تُعيد إلى حوانث حديثة العهد في تاريخ بولونيا، فتصير، علاوة على هذا، خلفية العمل الحقيقية. واستمدت إليزا أوجيشكوف (١٨٤١-١٩١٠) باستمرار إلهامها من القرى والمدن الريفية الصغيرة. ووصفت مساواة الوسط الذي يميزه أشخاصها المتواضعين؛ وانتقدت بشدة الظلم الذي يطال ضحاياها من النساء والأهلية الدينية اليهودية. وإذا رفضت الحياء التابع لمذهب الطبيعة بلهجة غنائية وشعرية في الغالب، أعربت عن تعاطفها مع أبطالها قليلي الحظ: «شمشون القوي» (١٨٧)، «شام، الفظ» (١٨٨٨)، «على ضفاف النيبين» (١٨٨٨).

وثمة أدباء بولونيون قد تبعوا بدقة نموذج زولا: أنطوني سيغيتينسكي (١٨٥٠-١٩٢٣)، غابرييلا زابولسكا (١٨٦٠-١٩٢١) لكن أدولف ديغاسينسكي (Adolf Dygasinski) (١٨٣٩-١٩٠٢) يبدو في طليعة هذا المنحى، فهو مؤلف الكثير من الأقاصيص عن بولونيا الريفية، حيث تدهورت الأخلاق والبؤس والخصومات والأوساط المحرومة في الأعداد الكثيرة من القرويين، فكل ذلك صُوِّرَ تصويراً يكاد يكون «فوتوغرافياً» [صوتياً]. وأقصوصته «نئاب وكلاب ورجال» (١٨٨٣-١٨٨٤)، تقدم مشهداً للطبيعة القاسية، وقد تم استلهاها من المنحى الدارويني، حيث توضع الكائنات البشرية والحيوانات على سوية واحدة. احتلت المشكلات الاجتماعية التي كان يطرحها التصنيع في بوهيميا مركز أعمال جاكوب أربس في رواياته «مصاصو دماء عصريون» (١٨٨٢) «المشيح» (١٨٨٣)، «ملاك السلام» (١٨٩٠). وقد وجد زولا مروجاً له عظيماً مع مارشنيك؛ وروايته «القديسة لوتشيا» (١٨٩٣) تقدم وصفاً شرساً لمدينة كبيرة، وهي براغ التي كانت تقترس المستضعفين.

في أعقاب استهلال المذهب الواقعي لدى جان كالينتشياك (Jan Kalinciak) (١٨٢٢-١٨٧١)، كانت النظرة الصاحية إلى واقع سلوفاكيا الحقيقي أمراً عادياً في روايات زفيرتوزار هوربان فابانسكي (١٨٤٧-١٩١٦) ولاسيما في: «السليل المتجفف» (١٨٨٤)، وفي أقاصيصه عن العديد من الكاتبات بالنثر، حتى بلغت النزعة الواقعية أوجها مع مارتين كوكوتشين (١٨٦٠-١٩٢٨)، مؤلف «المنزل على الرابية» (١٩٠٤).

كانت النزعة الواقعية الناقدة، في اسكازدينافيا، قد أعدت الوضع المناسب للطبيعية، المتواجدة في روايات النرويجي ألكساندر كيبلاند (١٨٤٩-١٩٠٦). وفيما استخدم هيرمان بانغ (١٨٤٧-١٩١٢)، عرضاً مسرحياً يقلص مدى سرد القصة، كشف النقاب عن الشهوانية (إشكالية الشهوة الجنسية) في مؤلفه «إلى الطريق» (١٨٨٦)، بينما كانت روايات الأدبيتين أمالي سكرام (١٨٤٦-١٩٠٥)، وفيكتوريا بنديكتسن (١٨٥٠-١٨٨٨) تتناول مضامير محرمة كمعالجة النساء بالطب النفساني. وأخيراً، هناك هنريك بونتوبيدان (Henrik Pontoppidan) (١٨٥٧-١٩٤٣) الذي اقترب من النزعة الطبيعية من خلال رواياته، ولاسيما: «أرض الميعاد» وهي قصة طمع دفين

مُحطَّم، وتُبدى بجم من السخرية، الخصومات الكامنة في الحياة القروية، وكذلك روايته «بطرس ذو الحظ السعيد» (١٨٩٨-١٩٠٤).

شن نصراء مذهب النزعة الطبيعية في ألمانيا، تحت تأثير مؤلفين أجنب (زولا، تين، داروين، كُتاب من اسكنديناويا وروسيا)، الثورة على المذهب الواقعي «الشعري» المعتدل لدى البرجوازية، التي لم تستطع أو لم تُرد أن تُجابه مشكلات خطيرة ولدها المجتمع الصناعي، فأفضى الأمر إلى خلق فن يتصف بمزيج من الراديكالية بالنسبة إلى فن زولا. ومن ثم فمذهب الطبيعة الألمانية، ويشار إليها إشارة مُوفقة بالمصطلح «النزعة الطبيعية المنطقية» كانت الأشد تطرفاً في أوروبا. وقامت ندوات لكتاب من الشباب، فتحققوا حول الأخوين هاينريخ (١٨٥٥-١٩٠٦) وجوليوس هارت (١٨٥٩-١٩٢٨)، ووسَّعوا تدريجياً نطاق نظرية النزعة الطبيعية في سلسلة من نصوص نظرية، كان أولها: «هجمات الأسلحة الناقدة» (١٨٨٢) من تأليف الأخوين هارت. وتبلورت هذه النظرية في صيغة هولز وهي: الفن = الطبيعة - (س)، حيث العامل (س) يمثل ذاتية الفنان. وخلق هولز وجوهانس شلاف (١٨٦٢-١٩٤١) كتابة عُرفت بالمصطلح «الأسلوب - ثانية - بثانية»، وبفضل هذه الكتابة، أزيلت المسافة ما بين الأشياء والقصة، حيث تلاقى زمن القصة بزمن التاريخ. وشكلت ثلاث أقاصيص من مجموعتهم «أباً هامليت» (١٨٨٩) العينة الأوفر تمييزاً لهذه التقنية. وفي هذا العمل يبدو مقال الأشخاص مرتباً شكل حوار يومي وطبيعي وتم إنتاجه من جديد صوتياً بصورة دقيقة جداً. فثمة: جمل أو كلمات غير منتهية، وترددات وفترات راحة وهفوات في قواعد اللغة، خصوصيات من حيث نبرة النطق والتلفظ لدى كل فرد وتكرارات، فكل شيء هنا في نص يبقى فيه الحوار العنصر الهام، وخطاب الراوي، المنحصر ما بين مشاهد الحوار، غالباً ما ينتهي إلى تعليمات المخرج بقصد التمثيل المسرحي:

«حسناً! هل تريد أم لا؟ أيها القنذر!»

- إذن، يا نيثر! حباً بالله! ها هو في أزمة جديدة!

- آه، ماذا! أزمة! أجل! يا فريس!

- يا رب! نيثر....

- فريس!!!

- نيلز!

- حسناً! هل أنت هادئ الآن؟ هل أنت هادئ؟ هيا اطمئن!

- يا إلهي! يا إلهي، نيلز، ما الذي تفعل؟!

- يا نيلز! ثم يعد يصرخ قطعاً! هيا يا نيلز!!»

(أرنو هولز وجوهانس شلاف: بابا هامدت)

في النزعة الطبيعية الكرواوية التي تحمكت، في آن معاً، تأثير النزعة الواقعية الروسية والنزعة الإيطالية إلى تمثيل الحقائق بكاملها (Vérisme)، استمرت بعض اللهجات الرومانسية التي تُعرب عن طموحات قومية لأقطار خاضعة للسيطرة النمساوية / المجرية. وابتكر أوجين كومينشيك (١٨٥٠-١٩٠٤) نوعاً من حلقة «روغون مكار» لكن حكاياته تنتشر طبقاً لحبكة عاطفية ورومانسية. والأديب فينسلاف نوافك (١٨٥٩-١٩٠٥) قد تناول، في أعماله المتسمة بالطابع القومي، مواضيع خاصة بالمدن والبروليتاريين الأولين. أما أنته كوفاتشيك (١٨٥٤-١٨٨٨)، في روايته «إلى أقلام المحاكم» (١٨٨٨) فقد وصف التمدين، والتصنيع العشوائي، وجعل الفلاحين بروليتاريين، وذلك في أعقاب أزمة الزراعة الكبيرة لعام (١٨٧٣).

في اليونان، كانت النزعة الطبيعية ظاهرة بالغة التعقيد. وقد أحدثت ترجمة «نانا» بالسلسل (١٨٧٩) ردات أفعال عنيفة، ولاسيما من قبل نادي المجلة «إيستيا». وانقطع نشر هذه الرواية. لكن، في السنة التالية، ترجمت هذه الرواية كاملة ونشرت في كتاب له مقدمة حماسية عن زولا، واعتبرت بمثابة بيان عام للطبيعية اليونانية. وفي غضون ذلك، كان نشر «رحلتي» في عام (١٨٨٨)، وهي رواية جان سيخاري (١٨٥٤-١٩٢٩)، يمهز بوسمه مرحلة لم تكن ألسنته وحسب بل أدبية أيضاً. فإن الأنباء الذين كانوا يضعون دروس سيخاري موضع التطبيق، ثابروا على تبنيهم اللغة التي ينطق بها الشعب [الديموتيكاً]. ولكون هذه اللغة الشعبية أوفر تعبيراً [وسهولة] فقد ساهمت في انطلاق النزعة الطبيعية ونموها. وإن أقصوصة أندرياس كاراكافيتس

(Andréas Karkavitsas) «المسؤول» (١٨٩٦) قد شجبت المجتمع وانتقدته، وشكلت أنقى تعبير لمذهب الطبيعة اليوناني. وجرت حوادث الأخصوصة في قرية نموذجية من مقاطعة «ساليا». وكشف الكاتب النقاب عن الأهواء، والغرائز، والاحتياجات، بل أيضاً عن الجهل والخرافات التي من شأنها التحديد الحتمي لما كان يفعل أعضاء هذا المجتمع الصغير.

وژمة أخيراً ألكسندروس بابا نيامنديس (١٨٥١-١٩١١) الذي استقى مواضيع قصصه وأقاصيصه من حياة الجزيرة مسقط رأسه، مستفيداً، بمقدار ما، من مواضيعية (Thématique) [جملة مواضيع يطرقها الكاتب أو الفنان] النزعة الطبيعية: واسم الجزيرة «سكياثوس»، وكان المكان حياً من أحياء أثينا القديمة. والقصة تتناول قضايا شائكة، اجتماعياً، وأبطالها أفراد من الشعب، فقراء ومهمشون ومخفقون. بيد أن الطابع الأساسي لأعماله يحدده إيمانه الديني الأرثوذكسي العميق، الذي أحاط أشخاصه المعذبين، والخطأ في غالب الأحيان، والمجرمين في بعض الأحيان، بهالة تحضن أشخاص دوستويفسكي. ويمضي كل من أعماله وفنه إلى ما هو أبعد بكثير من الطبيعية. وعلى هذا المنوال، يتعد ختام العديد من أقاصيصه، وعلى نحو له ميزته، عن المذهب الشعري (La Poétique) الطبيعي. لأن أعماله لا تعيد للقارئ، كما يفعل نتاج موباسان مثلاً، إلى طابع ما هو معاصر (Contemporanéité) أي معاصرة صيرورة التاريخ، ولا إلى المأساة الإنسانية التي تستمر في سيرورتها خارج متن النص، بل إلى العالم اللازماني (Intemporel) لمحبة الله. ففي أخصوصته «الحب في الثلوج» (١٨٩٦)، هناك البطل: قبطان عجوز، غزل في عشواء حياته، وقد أنفق كامل ثروته على عاهرات مرقاً مرسلين، وقضى نحبه متجلداً تحت ركام الثلوج، فيما كان يعود إلى منزله، ذات مساء، فعثرت قدمه وسقط هاوياً في زقاق تكسدت فيه الثلوج:

«على الثلج، ندفدت السماء بالثلوج

ودراكم الثلج مكدساً.

وحكى شبرين قد علا،

وإلى تمام ارتفاعه قد سما.

وبات الثلج له كفنًا، كفنًا مقدسًا،

فبات باربا ياتئوس راقدا
نحت التلوج رقاداً أبداً.
على تمام البياض قد غدا،
لكي لا يمثل عاريا
وهو بهندام مبذل
هو، وحياته وكل ما فعل،
أمام «القاضي الديان»
عريق الأيام والزمان
القدوس بمرات ثلاث».

(أليكسادروس بابا ديامانديس A. Papadiamandis: الحب في التلوج)

وعلى هذا المنوال، تخطى بابا ديامانديس مرحلة الانطلاق الفلسفية
للطبيعية، فالتقى بالشعر والنزعة الرمزية.

النزعة الطبيعية Naturalisme والمسرح:

إن الكتابة المسرحية، التي سبق أن أفضى إليها في نهاية المطاف
مذهب الطبيعة لكل من هولز وشلاف في: «بابا هامليت» قد وضحت بجلاء
الصلة العضوية الداخلية ما بين النظرية الطبيعية والمسرح. وقد ساهم نقل
مبادئ هذه النظرية إلى الفن المسرحي في تجديد هذا الفن. وبأدنى ذي بدء،
فيما يخص المسرحيات، تم إدخال مواضيع جديدة. فالورثة هي موضوع:
«الأشباح» مسرحية إيسن، والطبقة العاملة موضوع: «الفساجون» مسرحية
هوبتمان. ومن جهة النظر التقنية، يعتبر المؤلفون المسرحيون أنفسهم،
مضطربين، مع نزعة مذهبهم الطبيعي، إلى البحث عن حلول جديدة للاقتصاد
المسرحي ولتلبية ولحبة. وهو الأمر الذي سيبيح لهم أن يُظهروا، على سبيل
المثال، ماضي شخصياتهم. والماضي الذي ينوء بعثه جداً حاضراً، فيما لا
يمتلكون، كزملاتهم الأبناء، إمكانية وصفهم هذا الماضي وصفاً مفصلاً.

من جهة أخرى، ارتدى تجدد الإخراج المسرحي وتحدّث [أي، تميّز
بسمّة الحداثّة Moderenisé]. وقد شجع إحداث مسارح «مستقلّة» تطوير
المسرح الذي يندو إلى الطّبيعة في جملته: فكان «المسرح الحر» الذي أسسه،
في باريس عام (١٨٨٧)، أندريه أنطوان (١٨٥٨-١٩٤٣). ومسرح فراي
بوهن في برلين عام (١٨٨٩). وإن تمثّل أعمال من النّزعة الطّبيعية التي
تبوّأت المكانة الأولى (تولستوي، إيسن، سريندبرغ، هاوبتمان، إلخ...) قد
ترك لجمهور انطباعاً بالغاً، بل أثار استنكاره أحياناً.

سيكون المسرح الألماني أهم إسهام لهذا البلد في النّزعة الطّبيعية
الأوروبية، فقد تأثّر هذا المسرح بنماذج عظماء الاسكandinافيين، ومنهم إيسن
وستريذبيرغ، ويحسن أن نضيف إليهما بيورنستيرن بيورنسون
(Bjornstjerne Bjornson) (١٨٣٢-١٩١٠) نظراً إلى مسرحيتين: «ليوناردا»
(١٨٧٩) و«فّاز» (١٨٨٣)، وقد أثار هذا القّاج «مشاجرة حول الأخلاق
الحميدة» و«علاوة على القوى» (١٨٨٣). وكان أول أكبر نجاح للكاتب
المسرحي غير هارت هاوبتمان (G. H. Hauptman) (١٨٦٢-١٩٤٥) مسرحيّة
«قبل انبلاج الفجر» (١٨٨٩)، وقد حظيت بنجاح لم ينقطع مع: «النّساجون».
وتضغ هذه الدراما الاجتماعيّة، على خشبة المسرح، حقّ العمال السيليزيين،
عام (١٨٤٤)، وقد قضى عليهم بالبطالة من جراء التّصنيع. وسبق أن نوّه
«هاين» بهذه المأساة في قصيدته «النّساجون السيليزيون» (١٨٤٧). وعارض
هاوبتمان طبقة العمال المحكوم عليهم بتحمّل البؤس والشقاء، بطبقة الطّغاة
والأغنياء. وتنجرت أغنية الساخطين في الفصل الثّاني:

«في البؤس والفقر، لابد أن ننفكروا

وفي شدّة هؤلاء الفقراء وضيقهم، نأمكوا

فحقاً في غالب الأحيان

لبس في البيت مكان

لكسرة خبز واحدة.

ويثير هذا البؤس التّشفقة والحنان!»

(جيرباردت هاوبتمان: النّساجون السيليزيون)

بيد أن تجدد المسرح الأوروبي، رغم إسهامات من نزعة طبيعية محض وهامة (اقتباس من أجل مسرحية، «قدرة الظلمات»، من تأليف تولستوي عام ١٨٨٦) سوف يحدث متى سيقوم إيسن وفيما بعد تشيخوف، يضم النزعة الطبيعية إلى المذهب الرمزي (Symbolisme).

بقاء حركة رومانسية متبدلة:

لم تختف الحركة الرومانسية، لكنها تبدلت وفستت، في الأعمال التي ما فتئت تمدّها بإلهامها، وذلك من جراء التغيرات التاريخية والأيدولوجية والأدبية. وظلّ الشعرُ الفنُّ المحظي دوماً وهو الذي احتفظ من الرومانسية القديمة إثارها للمواضيع التاريخية.

الحركة الرومانسية في الشعر:

إن شعر فيكتور هوغو (١٨٠٢-١٨٨٥)، [عبر روايته]: «العقوبات» (١٨٥٣)، «أسطورة القرون» (١٨٥٩-١٨٨٣)، وخاصة «القاملات» (١٨٥٦)، قد استمد إلهامه من استعارات حية، ولم يتقيد به عاطفية شاعر كمثل لامارتين أو شاعر مثل موسيه: Musset بل ارتقى إلى مذهب الرمزية وتعزّز بمجازات زاهرة بالحياة.

«تُرى، أحسب الطبيعة الهائلة نكثت،
وأن 'الله'، في رحاب أبعاده اللامتناهيه
قد يكون استمنح ذاته، كمجرد منعه
أن يسمع نلغّم امرأة صمّاء / بكماء طوال الأبدية؟
كلا! فإن الهاوية كاهن، وإن الظل شاعر
كلا! فكل ما في الكون صوت، وكل شيء عاطر؛
وكل شيء يقول شيئاً لفردٍ ما، في اللاتهاويه
وفكرة من الأفكار كملاً الجنبه المنعطره،
ولم يصنع 'الله' ضجة نون أن يمزج فيها الكلمه
وكل ما في الأرض يذن وينوح كما أنت تكألم،

أَوْ يُنْشِدُ وَيَدْرُمُ، كَمَا أُنْشِدُ أَنَا وَأُدرُمُ!
فَكُلْ مَا فِي الْأَرْضِ يَنْطَقُ وَيَنْكَلُمُ.
أَمَّا الْآنَ، فَيَا أَيُّهَا الْكَائِنُ الْآتِمِي،
تُرَاكْ هَلْ نَعْلَمُ لِمَاذَا كُلُّ شَيْءٍ يَنْكَلُمُ؟
وَهَلَّا نَصْغِي إِلَى الْأَشْيَاءِ جَيِّدًا!
فَذَلِكَ لِأَنَّ جَمِيعَ الرِّيحِ وَكُلَّ الْيَمِّ
وَالشَّجَرَةَ الْمُنْتَهِيَةَ وَالْأَشْجَارَ
وَالْقَصَبَ وَالصُّخُورَ وَالْأَحْجَارَ،
فَكُلُّ مَا عَلَى الْأَرْضِ يَعِيشُ
وَكُلُّ شَيْءٍ مَفْعَمٌ بِالنَّفُوسِ».

(فيكتور هوغو Victor Hugo، «فم الظلال» «نقائلات»)

تَقُومُ أَعْمَالُ الشَّاعِرِ الْفِلَامَانْدِيِّ غِيدُو جِيزِيل (Guido Gezelle) (١٨٣٠-١٨٩٩) عَلَى أَسَاسِ تَصَوُّرَاتٍ رُومَانْسِيَّةٍ حَوْلِ الطَّبِيعَةِ، وَتُعَزِّزُهَا الْإِلْهَامُ الدِّينِي كَمَا فِي: «قَصَائِدُ، تِرَاتِيلُ، ابْتِهَالَاتُ» (١٨٦٢) وَ«إِكْلِيلُ مِنْ سَاعَاتٍ» (١٨٩٣)، وَ«عَقْدٌ مِنْ قَوَافٍ حَوْلِ السَّنَةِ» (١٨٩٧). وَتَتَجَمُّ نَوْعِيَّتُهُ مِنْ إِطَارِ قَصَائِدِهِ الرِّيفِيِّ الْفِلَاحِيِّ، حَيْثُ تَكْتَسِبُ الطَّبِيعَةُ قِيَمَةً رُمُوزِيَّةً. وَإِنْ الْوَجْهَ الشَّخْصِيَّ لَشَعْرِ جِيزِيلِ يَنْعَمُ بِالْمَزِيدِ مِنَ الْقُوَّةِ، لِأَسِيْمَا وَإِنْ الْعَنِيدُ مِنَ الْقَصَائِدِ قَدْ أَهْدَاهَا لِمَنْ كَانَ يَفْضُلُهُمْ مِنْ تَلَامِذَتِهِ.

«رَغِمَ أَهْهَا، بِالنَّظَرِ إِلَيَّ، كَمَا بِالنَّسْبَةِ إِلَيْكَ،
- نَرَى مِنْ سَيَجْهَلُهَا عَلَى الْمَوْتِ نَعَصِي؟
- سَاعَةً بِالنَّقَرِ مِنْ مَنِي وَسَاعَةً بِالنَّقَرِ مِنْكَ
فَهِيَ عَاجِزَةٌ عَلَى الْبَقَاءِ كَمَا هِيَ، رَدْحًا مَعِيدًا
مَعَ أَهْهَا بِالنَّسْبَةِ إِلَيَّ، كَمَا بِالنَّظَرِ إِلَيْكَ
هَذِهِ الْأَزْهَرَةُ الْجَمِيلَةُ، وَهِيَ أَقْدِيرَةٌ لَدَيْكَ
رَغِمَ أَنِّي مِنْ يَدَيْكَ نَلْقَيْتُهَا

سندوي بعد حين ونهوي أوراها

على أن فؤادي، وذلك هذا أقول،

سوف تثبت هذه الزهرات

منفتحة، أمداً سوف يطول

فهي زهرات ثلاث من الذكريات:

«أنت»، وهذا «المساء»، وهذا «الورد» من الوردات.

(غويدو جيزيل «قصائد، كرائيل، إيكهالات»)

في إسبانيا، تنوّه البساطة والشفافية في شعر غوستافو أدولفو بيكر (G. A. Bécquer) (١٨٣٦-١٨٧٠): ديوان «عصافير الدوري»، بذكرى الأديب هاين، Heine. بينما يتبدى شعر روزاليا ده كاسترو (١٨٣٧-١٨٨٥) باللغة الغاليسية: «أناشيد غاليسية» (١٨٦٣-١٨٧٢)، وباللغة القشتالية، «على ضفة نهر السار» (١٨٨٤) شعراً مهوراً بطابع الأسى والعذاب، بل بتعبير عميق عن ذهنية مسقط رأسها ذاته.

خلال أواسط عقد (١٨٦٠)، في البرتغال، تدهورت أحوال مناخ الاغتراب البرجوازي، إبان إحياء جديد للأدب. وفيما بعد، سوف يتم إدراك التغير في الأدب من خلال المساجلة الأدبية المدعوة «قضية كويمبرا» (١٨٦٥-١٨٦٦). وثمة داخل هذه المساجلة، مفهوم الفنون الجديد في المجتمع؛ وقدّم توضيحاً لهذا المفهوم الشاعر أنطونيو تاركوينيو ده كوينتال (A. T. de Quental) (١٨٤٢-١٨٩١) في ديوانه: «القصائد الغنائية الحديثة» (١٨٦٥)، إذ دافع عن مهمة الشعر الاجتماعية والذورية. وتطور هذا الشاعر، مع قصائده الشهيرة «السونيتات» (Sonnets) [وهي قصائد لكل منها ١٤ بيتاً و٤ مقاطع] (١٨٨٦)، بمنحى شعر ميتافيزيقي [ماورائي] ومشائم بالأحرى. وهناك ثلاثة شعراء آخرون غويليموم ده أريفيدو (١٨٣٩-١٨٢٢)، وغوميس ليشال (١٨٤٨-١٩٢١) وغويرا خونكيرو (١٨٥٠-١٩٢٣)، قد تأرجحوا ما بين الحركة الرومانسية والنزعة الاجتماعية، ونزعة شيطانية «بونليرية» مع مسحات من النزعتين: الواقعية أو الرمزية.

يتموضع شعر التشيكي جان نيرودا (Jan Nieruda) ما بين الحركة الرومانسية والزرعة الواقعية، ويتناول بانفعال وحساس، وبفكاهة ظريفة في غالب الأحيان، مواضيع اجتماعية، قومية، فلسفية، في ديوانته: «كتب أبيات الشعر» (١٨٦٨)، «أغاني كونية» (١٨٧٨)، وقد أعرب عن هذه المواضيع ببساطة ظاهرة، واقتصاد في التعبير صحيح جداً.

استمرت الرومانسية، في سلوفاكيا، مع جان بوتو (J. Botto) (١٨٢٩-١٨٨١) في قصيدته «وفاة جانوشيك» (١٨٦١)، أي رجل متمرّد ومحبّ أسطوريّ للعدالة، وكذلك مع سامو شالوبكا (١٨١١-١٨٨٤)، مؤلف القصيدة / الصرخة من أجل الحرية: تحت عنوان «اقضوا عليهم» (١٨٦٤).

يُعدّ تيوتشيف السلف الممهد للزرعة الرمزية في روسيا. ولكونه مُشبعاً بكل من غوثيه، شيلينغ هاين، فقد ترجم إلهامه الفلسفي الرومانسي في رؤيا للطبيعة أصبحت قريبة من الحولية [وحدة الوجود Panthéisme] بيد أنها رؤيا تعارض الكون - وهو عالم النظام والجمال - بالخواء (Chaos) الدامس الذي لبث على الدوام مستتراً [في لغة أفلاطون، الخواء فراغ مظلم سبق الوجود]. وتطور هذا التعارض في نوع من نزعة منذهب الماثوية (Manichéisme) [يقوم على مبدئين الخير / الشر، النهار / الليل، الحب / الموت] وهذا التعارض أيضاً منبع أفكار وصور من الرمزية ولاسيما في: «الصمت» (١٨٣٣). وفي الأعمال الغنائية للشاعر ألكسيسي فت شنتشين (١٨٦٢-١٩١١)، يحتل الحب والشبق مكانة هامة في: «أضواء المساء» (١٨٨٣). ولكونه شاعراً تأملياً، وشاعر اللحظة [الراهنّة]، ومن ثم، شاعر المُقترح، وما يعجز المرء عن وصفه، تقريباً، فقد استرعى اهتمام الرمزيين بالوعي الثاقب لسلطة يحوزها الشاعر ويجعل بها الحدوس الماروني الكبير، حدوساً محسوساً.

غير أن أغزر إنتاج رومانسي في هذه الحقبة ظهر في أقطار تتاضل من أجل استقلالها القومي، ولتعزيز وعيها القومي (المجر، رومانيا، بلغاريا، نرويج، الخ...) ووجد أرباب آداب هذه البلاد، في المنحى الرومانسي، طريقة تتيح لهم أن يعربوا بشكل أوضح وأفضل عن حبهم للحرية ولوطن، فاستغلوا، على نحو خاص، مواضيع منوطة بماضيتهم التاريخي، بأساطيرهم الشعبية، بالميتولوجيا القومية. وأحياناً ما لحق بهذه الرومانسية تأثير الزرعة الواقعية.

اشتهرت السويد بدواوين الشعر التاريخي. فإن «صُور سويدية» (١٨٨٦) للشاعر كارل سنويلسكي (١٨٤١-١٩٠٣)، صور تأثير ذكريات من أوقات التاريخ القومي العظيمة. وشعبية هي أيضاً أعمال مواطنه فيكتور رينبيليرغ (V. Rydhlberg) (١٨٢٨-١٨٩٥) وتشتمل على القصيدة «الولد العفريت» (١٨٧٧) ويعرفها السويديون حتى أيامنا هذه. وقرض الشعر أيضاً جانوس أراني (J. Arany) (١٨١٧-١٨٨٢) بطريقة واقعية، شعراً قومياً بتصور رومانسي يستمد إلهامه من ماضي المجر التاريخي، وذلك لكي يؤمن لوطنه وحدته وبقائه مستقبلاً. وإن المؤلفات الملحمية الثلاثية للشاعر تولدي (١٨٤٧، ١٨٤٨-١٨٧٩)، والقصيدة الملحمية «وفاة بوذا»، وموشحاته الغنائية، التي تعبر عن ذهنية الوطن وأخلاقه، وقصائده الغنائية، كانت تبث الحماسة في قلوب مواطنيه، وتعزز إيمانهم بعظمة أمتهم التاريخية والأخلاقية. لكن جانوس أراني لم يسترسل إلى رومانسية خادعة: فقد فضل عبارته، والتحليل السيكولوجي، ورؤياه الوضعية للإنسان؛ وتأرجح ما بين الواقع الحقيقي والمثل الأعلى، وغالباً ما وضح هذا الجهد توضيحاً أساسياً.

تم تصحيح الرومانسية المتأخرة للشاعر سفاتوبلوك تشيش (Svatopluk Cech) (١٨٤٦-١٩٠٨) بوسيلة نزعت الإنسانية (Humanisme) الليبرالية واهتمامه بالعمل. فإن وطنيته تشكل أس الملاحم التاريخية، في: «الأداميت» (١٨٧٣)، و«فاكلاف دو ميخائيلوفيتش» (١٨٨٢)، أو تجد إلهامها في حوانث الوطن الراهنة: «حداد ليشيتين» (١٨٨٣). ومن الممكن أن نصف جوزيف فاكلاف سلايك (J. V. Sladek) (١٨٤٥-١٩١٢) من المدرسة القومية، بأن وطنيته اشتملت على أفكار العصر الحديث الديمقراطية، وإن لم تدافع نظرياً عن مذهب الدوّجّه الأجنبي العالمي والمواطنة العالمية (Cosmopolitisme). فأعماله الشعرية، بأبياتها المقضبة، الكثيفة الرخيمة، أعمال رثائية، لكنها تطلق أيضاً نداءات رجولية إلى الجماعة الوطنية، وذلك في «الأغاني الفلاحية والسونيتات الشيكية» (١٨٨٩) Sonnets، وقد أسّس، في ثلاثة دواوين، الشعر الشيك من أجل الأطفال، مانحاً إياه سوية عالية، ونايذاً عنه نزعة المذهب التعليمي (Didactisme). ولتث جوليوس زير (J. Zeyer) (١٨٤١-١٩٠١)

الكوزموبوليتي [المنفتح على العالم أجمع] الرحالة الكبير والشاعر المنعزل والحساس المتقف الذي عاش ساعياً إلى مطلق روحي وفني. ومارس منهجه المثالي (Idéalisme) جاذبيةً حيال الإنحطاطيين والرمزيين. وكان منهجه المفضل يقوم على استعائته مواضيع وطنية وأجنبية، وعلى الإطناب فيها بصورة شخصية تنعم بالكثير من الحرية، وعلى تأليفه، بصدفته شاعراً ملحمياً ولاسيماً في: «وصف لوحات مُستجدة». وعلى هذا المنوال، أعاد خلق الأزمنة التشيكية الأسطورية مع مؤلفيه: «فيشيهراد» (١٨٨٠)، و«قدوم التشيكي» (١٨٨٦).

في رومانيا، قام نازيل أليكساندري (١٨٢١-١٨٩٠)، مع قصيدته الموشحة الغنائية (Ballade) «الحمل» (١٨٥٢)، بوضع أسس الشعر الروماني الحديث. غير أن الشاعر الأهم في تلك الحقبة كان ميخائيل إيمينسكو (M. Eminescu) (١٨٥٠-١٨٨٩). وزخرت أعماله، التي نُشرت بجمالها عام (١٨٨٣)، بالحنين والشوق إلى عالم «دويناس» (Doinas) المفقود (أي الأناشيد الرومانية الشعبية). وتجوّل في أعماله أساطير مستقاة من جميع أقاليم رومانيا.

استلقت الرومانسية، في بلغاريا، قسطاً كبيراً من الملحمة الشعبية الوطنية. وظلت مرتبطة على نحو وثيق بالتحريض الوطني المتجسد في شعر جيورجي سافا راكوفسكي (١٨٢١-١٨٦٧) هذا الـ «غاريبالدي البلغاري»، وفي أشعار بينكو سلافجكوف (١٨٢٧-١٨٩٥). ولكن، وبوجه خاص جداً، أسهمت عبقرية هريستو بوتيف (Hristo Botev) (١٨٤٨-١٨٧٦) الشعرية في إنجاز النهضة القومية، فوسمت بطابعها تقليد رومانيا الشعري. ولئن كان بوتيف ثورياً وصحفيّاً، شاعراً وبطلاً قومياً (وقد لقي حتفه في معركة ضد الأتراك، وهو في السابعة والعشرين من عمره)، ومؤلفاً لعشرين قصيدة وحسب، فقد ذاع صيته، إذ تغنى بمأساة التمرد على الاحتلال، وبالتعطش إلى الحرية والعدالة، والافتتان بالتضحية. وأخيراً، ثمة شعر الكرواتي سيلفيج ستراهيمير كرانجيفيك (١٨٦٥-١٩٠٨) وهو شعر يمزج النزعة الرومانسية الوطنية بالتفكير الفلسفي.

النثر الوطني والتاريخي:

كان النثر الرومانسي في ذلك العصر، أقل غزارة بكثير من الشعر، واتسم، عملياً، بالميزات ذاتها: فالنثر تاريخي، وطني وقومي، وتظهر توجهاته المتسمة بمذاهب الواقعية في تصوير واقع الحقيقة الاجتماعية والسيكولوجية.

ما بين الرومانسية والنقد الواقعي، هناك رواية مولتاتولي (Multatuli) (المدعو إدوارد دووس نيكير، ١٨٢٠-١٨٨٧)، وعنوانها «ماكس هافيلار» (١٨٦٠)، وهذه الرواية هجاء لاذع للسياسة الكولونيالية الهولندية، في عصر هذا الروائي.

«يقاضى الموظفون الأوروبيون، هم أيضاً، مكافآت متوائمة مع مردود قطاعهم. ولا جرم أن الفقير من جزيرة «جافا» يُحَضُّ إلى الأمام بوسيلة سوط ذي سلطة مزدوجة، ومن المؤكد أنه، غالباً ما يُحوَّل عن حقول أرزهِ، أجل فإن المجاعة غالباً ما تنجم عن مثل هذه التدابير، ولكن..... في مَدين باتافيا وفي سيما رفق، وسورابايا، وباساروان، وبيزوكي، وبروبونينغو، وفي باتجيان ونجيراتجاب، نصفق اليبارق بفرح على صواري السفن حيث يُنجزُ تحصيل المحاصيل التي تُثري «البلاد المنخفضة». [هولندا]

(مولتاتولي، ماكس هافيلار) Max Havelaar

كان الجانب الرومانسي بأعلى ثروته (Paroxystique) لدى كاميلو كاستيلو برانكو (C. C. Branco) (١٨٢٥-١٨٩٠) وهو الذي بلغ الروعة العليا في تعابير الحب والبغض الروائية، وفي شعور الحياة المأسوي، كنضال ضد المصير، وذلك في روايته «حب الهلاك الأبدى» (Perdition) (١٨٦٢)، ولم يمنع هذا الجانب عن الاهتمام بحقيقة المجتمع الواقعية، حقيقة البرتغال النموذجية في الشمال، ولم يُعَقَّ عن مزاوله هجاء السلوك مزاوله دائمة. وإن روايته: «المرأة البرازيلية من برازينس» (١٨٨٢) تكشف حتى استيعاب النزعة الطبيعية استيعاباً جزئياً. وفي البرتغال اكتشف خوليو دينيس (Julio Dinis) (١٨٣٩-

(١٨٧١) هو أيضاً الآليات السيكلولوجية في شخصياته وقرن المذهب الواقعي بنزعة مذهب المثالية (Idéalisme) الرومانسية.

تدان الحضارة المريضة، في أعمال الدورويجي ركيبلاند التي أثر عليها حياة البحارة. وتصف روايته «القبطان وُورس» (١٨٨٢) مصير مواطنيه الذين كُرسوا للبحر والعمليات التجارية. وكان ليون كارافيوف (حوالي ١٨٣٤-١٨٧٩) في قصصه رومانسياً بجعله الأمور مثالية واستخدامه المبالغة، والتفخيم (Pathos). ولبت، في آن معاً، المؤلف البلغاري نصير الواقعية وأول من أدخل في نتاجه مواضيع اجتماعية كما فعل في: «بلغاريو ماضي الزمان البعيد» (١٨٧٢). وإن الروايات التاريخية لدى جاكوف إينغا توفيك (١٨٢٢-١٨٨٩) كانت من إلهام شردي (Picaresque)، وألقت الضوء على السمات النموجية للنزعة الصربية الرومانسية، ولاسيما منها: البطولة العاطفية المتكئة Sentimentalisme. وقد مزج زعيم الرواية الكرواتية التاريخية أوغوست سينوا (١٨٣٨-١٨٨١) في روايته «كنز صائغ الذهب» (١٨٧١) عناصر رومانسية (يدعمها توثيق تاريخي كثيف) بوصف من نزعة واقعية للشخصيات والأوساط.

بدا المجري مور جوكاي (Mor Jokai) (١٨٢٥-١٩٠٤) ممثلاً، في منحى هوغو، النزعات الرئيسية الثلاث للرواية الأوروبية الرومانسية في النصف الثاني من القرن ١٩: فوصف حقيقة واقع اجتماعي في: «شري مجري عظيم» (١٨٥٣)، وكذلك الماضي التاريخي في: «أبناء الرجل ذي القلب المتحجر» (١٨٦٩) وزاول الوصف السيكلولوجي المتعمق في مؤلفه: «رجل طيب القلب» (١٨٧٢).

قدّم النثر التاريخي لدى الكاتب ألوا جيراسيك (١٨٥١-١٩٣٠) رؤيا تشمل تاريخ تشيكيا القومي، وهو تاريخ المؤرخ بالاكى، وإن الدقة العلمية ذاتها وسمت بطابعها الروايات التاريخية الكبيرة للروائي هونغروا كيميني في: «الأرملة وابنتها» (١٨٥٥).

كانت بدايات الرواية الاجتماعية التشيكية منوطة بأعمال كاريل سابينا (١٨١٣-١٨٧٧)، بينما عالجت رواية غوستاف فليغر مورافسكي وهي «عامة الشعب» (١٨٦٤)، موضوع الإضراب الهجي الأول في بوهيميا.

أما النثر الرومانسي في أقطار أوروبا الوسطى فقد استلهم أيضاً الماضي التاريخي؛ وعلى غرار الشعر، نجم الاستلهم هذا من العوامل السياسية والقومية ذاتها. ولبتت النزعة الواقعية، في هذا الوضع، قائمة على حيوية الوصف التاريخي ودقته. وفي هذا الصدد، كانت مميزة أعمال هنريك شينكييفيتش (H. Sienkiewicz) (١٨٤٦-١٩١٦) ورغم انتقادات معاصريه من مذهب الوضعيّة، قد نعم بنقبة الممثل القومي للآداب البولونية. وفي واقع الأمر، لم تكن المجموعة الثلاثية البطولية لرواياته التاريخية الكبيرة وهي «بالنار والسيف» (١٨٨٣)، و«الطوفان» (١٨٨٦)، و«السيد فوودويسكي» Pan Wtodowieski (١٨٨٨) سوى التمجيد والتعظيم الرائع لما قامت به بولونيا من نضال على تقالي القرون، سعياً إلى بقاء الأمة على قيد الحياة. ونال، علاوة على ذلك شهرة عالمية، بروايته «إلى أين تذهب» (Quo vadis) (١٨٩٦).

مأساة الإنسان الأبدية

إن الموقع المأسوي للفنان الرومانسي، في ذلك العصر وإذ كان ينهض بالعبء الأخلاقي، لكي تنتسى الحقيقة القاسية، تم الإعراب عنه في القصيدة المأسوية طوال خمسة عشر فصلاً من تأليف المجري إيمره ماداش (Imre Madach) (١٨٢٣-١٨٦٤) وذلك في: «مأساة الإنسان» (١٨٦٠). وهذه المسرحية التي شهرت إسمه في أوروبا بأسرها، وأثارت أشد التفسيرات تناقضاً، اشتملت على ثلاثة أبطال لها، وهم: آدم وحواء وشخص الشيطان، بالتتالي مع النزعة الرومانسية ومذهب الوضعيّة، فالأمر يعني إذن فلسفة غائيّة (Téléologique) ومقابلة تاريخياً، ورؤيا حتمية للعالم.

في هامش المذاهب والنزعات:

قدّم الأدب الأوروبي، طوال هذه الحقبة عدداً من التقارير (في الواقعية والطبيعية أو مخلفات رومانسية) التي تمنح هذا الأدب تجانساً لا يطلّاه الجدال. ورغم ذلك، ثمة مؤلفان عصيان على كل تصنيف ويلبثان على هامش هذه التيارات.

إن جون فيرن (Jules Verne) (١٨٢٨-١٩٠٥) عُذَّ خلال مدة طويلة، بمثابة كاتب ثانوي للأدب الطفولي، وجهله النقد، وله مؤلفات كثيرة: «رحلة إلى مركز كوكب الأرض» (١٨٦٤)، «أولاد القبطان غرانت» (١٨٦٧-١٨٦٨)، «عشرون ألف ميل في عمق البحر» (١٨٧٤)، «جولة حول العالم في ثمانين يوماً» (١٨٧٣)، «الجزيرة الغامضة» (١٨٧٤)، وهلم جرأً.... ولم ينعم بالشهرة إلا حديثاً، أي حينما اكتشفت قيمته الأدبية والرؤيوية. وينبغي أن نقارن أعمال جون فيرن بأعمال قارئه جاكوبس أريس: «دماغ نيوتن» (١٨٧٧)، ويسم هذا الكتاب بطابعه ولادة [الخيال العلمي Science-Fiction] في تشيكيا.

أجل إن القرن العشرين سوف يُعطي آثاراً حققها ذاك العصر، وهي: أعمال شارل دكوستر (Ch. De. Coster) (١٨٢٦-١٨٧٦): «أسطورة الأولنشيغل Eulenspiegel والمغامرات البطولية، المرحّة الظافرة لأولنشيغل ولام غودزاك Lamme Godzak في بلاد الفلاندر و غيرها» (١٨٦٧). وينتسب هذا العمل إلى الملحمة أكثر منه إلى الرواية. وأولنشيغل هذا بطل أسطوري وشعبي من بلجيكا، ظلّ كسولاً ومهرجاً ومكّاراً في بداية حياته، وقد نصب نفسه آخذاً بالنثار لأبيه - الذي أنزل به المحلل الإسباني عقوبة آلام المحرق! - وبالنثار لربوع «فلا ندرا».

نحو مذهب الرمزية:

إن المثل الواقعي الأعلى لوصف موضوعي ودقيق للعالم - وقد حوَّله الكتاب المناصرون للنزعة الطبيعية إلى واجب إعداد تقرير علمي عن الأشياء والأمور - قد أفضى إلى فن رسمي من حيث جوهره. فقبل النزعة إلى الطبيعية، ونادراً ما تواجد الأدب في مثل هذا القرب من الرسم الملون، هذا الأدب الذي استبعد الشعر عنه، تحديداً. ومن الكفاية أن نستذكر موهبة زولا في الرسم بالألوان (Pictural) [أي، وصف يتحلّى بالألوان الرسم التعبيري]، وقد كانت أوصافه تقارن بلوحات الرسامين بالألوان الفلامندين في القرن السابع عشر. ويكفي أيضاً التفكير باهتمام الأدباء البلجيكيين الحقيقي، في ذاك العصر بالرسم الملون [أي، الرسوْنَة] وبالفنون التشكيلية عامة (لومونييه)

Lemmonnier وبإنجاز تلك الحقبة خلال مضمار الألب، في: «طريق الزمردة» (١٨٩٩) للأليب أوجين نيمولدر (١٨٦٢-١٩١٩) الذي نقل فن سرد الحكاية إلى مضمار الرسم الملون Peinture: حيث قامت المشاهد الأشد ذيوياً من لوحات المدرسة الهولندية بتشكيل مادة القصة.

لكن، علاوة على ما يشبه الوصف العلمي للواقع الحقيقي الذي تقدّمه أعمال النزعة الطبيعية، اشتملت النزعة هذه، من حيث القوة (En puissance) على إلغاء الفارق ما بين حقيقة الواقع الطبيعية أو الاجتماعية القائمة موضوعياً، وبين صورة وصفها في النتاج الأدبي، فإن «الطبيعية المنطقية» والأسلوب الثانوي (Sekundenstil)، هما نتيجتان متطرفتان، غير أنهما نظرياً أمران متوقعان ومعرضان لخطر الموت. ففي الواقع، ما هي أهمية الأدب، إن لم يفعل شيئاً سوى تكرار أو تأكيد واقع حقيقي معين وقد بات معروفاً من جانب آخر، عن طريق العلوم؟ وإزاء الخطر هذا الذي سبق للشاعر بودلير أن أدركه في نزعة واقعية ساذجة، وسوف يأخذ هذا الشاعر على عادته إنقاذ الآداب إذ يقول: [«الشعر هو الواقع الحقيقي بالأكثر، وليس هو حقيقي بمقدار كامل إلا في عالم آخر. وهو العالم / الراهن هنا، وقاموس هيروغليفي [: غامض مبهم».]

ومقتنياً آثار بودلير، راح المذهب الرمزي، بمساعدة نزعة موقف الشك والريبة (Scepticisme) المتنامية حول الإمكانيات التي يقدمها العلم لتوضيح غوامض هذا «القاموس الهيروغليفي»، راح يأخذ على عاتقه تأمين بقاء الأدب على قيد وجوده واستقلاله. ووافق الكاتب الفرنسي «رونان» بذاته (في مقدمة «مستقبل العلم»، وهو المؤلف الذي حرّره ما بين ١٨٤٨ و ١٨٤٩ ولم يُنشر إلا عام ١٨٩٠ فقط) على أن «الهفوة التي تشربت منها هذه الصفحات القديمة، إنما هي نقاؤل مبالغ فيه». وسوف تفلح في ذلك الرمزية واهبة الشعر التفوق على النثر وعلى وصف العالم بالمجاز المرسل (Métonymique) والتفوق لنقله إلى عالم آخر، فالشعر قادر على التحرك والقيام بفعله عن طريق الاستمارة (Métaphore). وإن تشبيه الشعر بالموسيقى وهي الفن الأقل تمثيلاً، والأوفر إحائية من جميع الفنون، لا يأتي إلا كنتيجة لا محيد عنها.

وهكذا، ففي قلب النزعة الطبيعية، وفي أعقاب ديوان «أزهار الشر» (١٨٥٧)، للأديب بودلير الذي أولج الشعر في عصر جديد، ألا وهو عصر الحداثة [أي العصرية]، نرى تفتح باكورة قصائد المنحى الرمزي: في عام (١٨٦٦) «قصائد زحلّية» للشاعر فيرلين (Verlaine) وفي عام (١٨٦٩)، «أعياد غزلية» لهذا الشاعر عينه، و«قصائد صغيرة بالنتثر» للشاعر بودلير «أناسيد مالدورور» Maldoror للشاعر لوتريامون (Lautréamon) وفي عام (١٨٧٣) «فصل في الجحيم» و«إشراقات» للشاعر رامبو (Rimbaud) وفي (١٨٧٤)، ديوان فيرلين «أغنيات وجدانية دون كلمات». وإذا بالنزعة الرمزية تطرق أبواب الألب في أوروبا.

الشعر: ولادة الحداثة Modernisme

«فوق الأودية وفوق المستنقعات
فوق الجبال والندغال
فوق البحار، والغيمة
وأبعد من الشمس، وأقصى من السماوات
وأبعد من نخوم الأفلاك المنجّمة
تتحركين أدب يا مهجني
بحركات سرعة خواطري.....»

(شارل بودلير Charles Baudelaire، «السامي»)

تمثل الفترة الزمنية ما بين (١٨٥٠-١٨٨٠) حقبة حاسمة في صيرورة الشعر الأوروبي. وفي الواقع، قد شهدت هي بذاتها ثبات مكونات ما يسمى، منذ ذاك الحين، العصرية [أو الحداثة] هذه المنوطة بثلاثة أسماء: بودلير، رامبو، مالارميه. وترتّب على هذا التفوق الفرنسي (وكان والتر بنجامن ينوي أن يُعنون عمله الكبير: «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر») ألا يُفرضي إلى تجاهل دلالة هذه الحركة وأشعارها في أوروبا. ليست فقط الحداثة هي التي احتلت موقعها ما بين «أزهار الشر» و«المغامرة» من رايت أو أنفاري، من تراكل إلى بيسوا، من إيليوت إلى مائدلستين، إلى سيفيريس أو ألكسندر - بل هي التي سوف تزود بالتربيط جميع الآثار العظيمة التي ننعم بقيمتها في قرننا هذا، بل أيضاً ما يرتدي أيضاً الأهمية البالغة هو النظرة التي سُلّقيها منذئذ شتى فنون الشعر الوطني على ماضيها الخاص، وسوف تتغير نتيجة لذلك وتتطور. ولا جرم أن تناقض العصرية الخلقة، يرجع إلى أنها

ترسم من جديد وجه ما قبل تاريخها رسماً موقفاً بالمقدار نفسه. وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى وحسب، قد قيض لشاعر مثل فريديرك هولدرلين (كانت نهاية نتاجه الكبير قرابة عام ١٨٠٥، أن حاز الاعتراف بمكانته السامية التي تحق له في الاتفاق الأوروبي).

«أزهار الشر» لبودلير Baudelaire دستور الحداثة:

من المتفق عليه، عامة، أن دستور الحداثة الشعري برز إلى الوجود عام (١٨٥٧)، مع نشر ديوان بودلير تحت عنوان «أزهار الشر» (Les Fleurs du Mal). وترتدي أهمية هذا الكتاب وجوهاً متعددة. فهي مرقطة دونما شك، وبأدنى ذي بدء، بالانفصال الظاهر في داخلها ما بين ذاتية منشغفة بالمطلق وحالمة بالتحكم، وبين مقاومة الواقع وانسياقه إلى الخضوع لرغبة الشاعر. أكان ذلك بشكل إوز عراقي [أو، القمّ Cygne] «قد تحرر من قصصه»، أم «مشوقاً يثير السخرية»، بل بشكل «ظل هامليتي يُقلد وضع جسمه»، فالصور أو الاستعارات التي يعرب بها بودلير عن حالة الكاتب في مجتمع زمانه، لها كقاسم مشترك استلاب الضمير حيال أمر واقع يُعترف به منذئذ في قوته المزعزعة. وهي قوة، علاوة على ذلك، أوفر شدة، لاسيما وأن الشعر مع بودلير يُغير مكانه: فهو رعوي (Pastoral) على نحو اختياري (وورنيسوورث، برنتانو، ليوباردي) أو أسطوري (هولدرلين، نيرفال) أو تاريخي (هوغو)، فيغدو الشعر مدنياً، حضرياً. لم يكن بودلير شاعر مدينة باريس وحسب، بل امتدح إنسانية تعلم أن مصيرها مذوط، منذئذ، في المدن الكبرى: (Mégapoles) والتفاوت ما بين «أنا» الشاعر وأبعاد الحقيقة التي يدفع إليها تفاوت يمضي إلى المزيد من الحجم. وسينجم عن ذلك مزيد من دقة التمييز ما بين الداخل والخارج. وفي حقيقة الأمر، إذ يكون الموضوع الشعري قد أقيم إزاء لا مبالاة جواره الاجتماعي أو عدوانيته، فسوف ينزع، في مرحلة أولى، إلى الانطواء على ذاته وعلى كبريائه وعلى طموحه الداخلي، معارضاً بذلك عمق موارده بالظاهر التافه لما يعارض الشعر.

بيد أن هذا المنحى الذي بات الرومانسيون يدركونه اقتدرن لدى بودلير باستيعائه (Prise de Conscience) أن هذا الانطواء الداخلي ليس سوى خدعة وأن الواقع قد استلب «الأنا»، بحيث أنه اجتاح حتى جميع أساليب دفاعه: فعقب عودته إلى منزله، هروباً من الظهور المذعر «للعجوز» المتعدد الذي صادفه في الشارع، لا يستطيع موضوع: «الشيوخ السبعة»، على سبيل المثال، إلا أن يلاحظ ما يلي: «سُدِّي، أراد عقلي أن يمسك بـ سكان الملاحاة فالحاصفة كانت بتلاعبها، تضلل جهوده. وظللت نفسي ترقص وترقص كزورق كبير قديم دون صوار، على بحر هائل مخيف دون شواطئ!». ومن ثم، كانت هناك بالطبع كآبة مبهمّة لا بد من فهمها مع تخطي الوضع الشخصي، كتعبير عن سلامة مفقودة تلاحق الضمير المعاصر، وتحدد له مكان منفاه، في آن معاً.

أضحت باريس، في نظر بودلير، مسرح دراما تاريخية. هناك، من إوزة العراق إلى العجايز الصغيرات، ومن العاهرات إلى المتسولين أو المكفوفين، تمر الوجوه المحزنة في طواف مدود يفقد كل نهاية، طواف مأسوي حيث يتعرف على أناس يشكلون ازدواج ما ينتابه من شعور بنزعة اللاحياسة (Dépossession). وهو شعور شديد إلى جانب هذا، لاسيما وأنه يتناقض مع انطلاق مخيلة يتم فيها الإعراب عن رغبة في سيادة تجهل كل الحدود.

في واقع الحال، لعل الاعتراف ذاته بالانقسام أو بهذا التناقض هو الذي صيّر «أزاهير الشر» الكتاب المؤسس للشعر الجديد. وإن بودلير، بكامل توفقه إلى التحكم، كان منشغلاً بالحقيقة شغفاً مفرطاً، وذلك في صفاء ذهن يعجز عن السيطرة عليه، سعيًا منه إما إلى عدوله عن أحلامه، وإما إلى طمس إخفاقه في تحقيق أحلامه هذه. ومن هنا صدر شقا كتابه الكبيران: منحى المرح والغبطة، الذي غالباً ما يمتزج بالحلم أو بذكرى العشق، والمنحى الأليم المتسم بالقلق الشديد الذي يدفع بميزته الكثير من قصائده.

في الوضع الأول، تكون القصيدة، طوعاً، في عالم مستقل، فتصير المرأة المحبوبة، في آن معاً، والعالم الصغير الراهن لشيء بعيدٍ خيّرٍ وحسن الطالع، ونقطة انطلاقه إلى أحلام اليقظة وأوهام حول هذا الأمر البعيد. وهكذا، على سبيل المثال، في قصيدة «جُمة الشعر» حيث يتحدث عن حصل شعر صديقته، ويجهر بولدلير بقوله:

«سأغمس هامتي، عاشقة التملّ،
في خضمّ هذا المحيط الأليل،
حيث يوصدّ ويُحنّس الأوقيانوس الآخر،
وتُداعب الترنحات ذهني الأريب
وسيفتح في العُور عليك قريباً،
إيه، أفت أيتها الكسل الخصيب
أيتها الهدهدات ليس لها حدود
في حين دعة تعيق بالعطور!».

وفي القصيدة الثانية، «الحلم الباريسي»، على سبيل المثال، لا يقوم الصحو من الحلم إلا بتناقض حالة الواقع المنسلخ عن مثاليته والذي توخى العزوف عنه:

«حين فتحت مجدداً ناظريّ
وقد لبثاً بالذهب زلخزين
فضاعة كوخ الحقيق رأيت
ومنكفناً إلى سريرة ذاتي، شمرت
بلذعة الكثير من همومي اللعينة
وكانت الساعة، بألحانها المأتمية الحزينة
تدق بئساسة ساعة الظهيرة
والسماء بالظلمات تدرّ
على العالم الكتيب الخدر!».

هذه الساعة ذات الألحان المأتمية لا تدعو مجدداً الحالم إلى واقع الحقيقة وحسب، بل ترسخه أيضاً في زمانية مطبوعة بوسم المسيرة صوب الموت. وإن كانت باريس في الموقع الخاص «بأزهار الشر»، ولاسيما في الطبعة الثانية لعام (١٨٦١)، فالموت يتربع على هذا الموضوع، وللحدثات اتفاق مع المنية على نواياها: أي أنها تدعن لسلطته، وتتعترف بالمحدودية (Finitude) بصفتها مخاطبة استطاعت كلمة الشعر الجديدة أن تبتكرها من أجل الشعر وكلمته. وسوف. يستذكر ريلك هذا الأمر في كتابه «دفاتر مالت لاوريس بريج» (١٩١٠)، فاستهلاكه الأول تتيسر قراءته كنوع من التعليق على جزء من «لوحات باريسية» حيث، إلى جانب ذلك، يتم التأكيد بوضوح على أن إمكانية قول الشعر الحديث تقوم على أساس كامن داخل القصيدة ولاسيما في: «جيفة» (Charogne).

فيما بعد، سيكرر ت. س. إليوت في ديوانه «الأرض اليباب» (١٩٢٢) أبيات الشعر الاستهلاكية للمؤلف «العجائز الصغيرات». لكي يجعل من هذه الأبيات شعار حدثات تتوافق، منذئذ، مع نوع من «جحيم» حيث يتخذ بودليير مكانة «دائته» فيشير إلى الأرض القاحلة لمجتمع حُرِم من التعالي (Transcendence) أو على الأقل، من كل شعور بالنصواب واليقين. وعلى المزيد من القرب إلينا، إيف بونغوا لن يكف عن الإحالة إلى «أزاهير الشر» كما يُحيل إلى هذا الكتاب حيث، يقوم الموت وقد دُعي باسمه للمرة الأولى في واقعه المادي الحقيقي الذي يعصى المرء عن تجاوزه، وذلك بتشريعه أمام الكلمة الشعرية، الطرق الفلسفية لحقيقة يتم التوثق منها في ختام محدودية (Finitude) مطبوعة بلغة التقليد الشعري، وهي لغة غالباً ما بثت، حتى ذاك الحين، لا زمانية (أي دائمة أبدية Intemporelle).

وفي نهاية المطاف، وُجِّهت أبيات الشعر الأخيرة للكتاب وهي «الانغماس في قعر الهوة، سواءً في الجحيم أو السماء، لا أهمية لذلك؟ وفي قعر المجهول، بقصد أن نجد شيئاً جديداً!» قد وُجِّهت إلى هذا «القبطان العجوز» ألا هو موت قد تم ترميزه (Allégorisé) كملاك لرحلة تلقينية يترتب عليها أن نقود الشاعر إلى مآله ومصيره.

رامبو، الشاعر المستبصر [الرائي]:

شبهة «الجديد» هذه، لم يشعر بها أحدٌ بالمزيد من القوة سوى أرقور رامبو، ورسائله الشهيرة «رسالة المستبصر» (Le voyant) (١٥ أيار / مايو، ١٨٧١) جعلت من بودلير «إلهاً حقيقياً». لا جرم أن رامبو لا يريد أن يستبقي من آثار هذا «الإله» إلا الجزء الذي من شأنه أن يُثبت على رغبته في إخضاع ما هو حقيقي لما يدعوه: «كيمياء الكلمة» (Alchimie) «المعدة لإبراز إمكانات الكلمة اللامستكشفة. فالمعارضة الثنائية الفرع (Dichotomique) ما بين الذاتية الجريئة والواقع الحقيقي الجارح، تتجاوز نفسها بذلك، في حركة تتوخى أن تحوّل كلاّ منهما إلى سيرورة ابتكار متجدد متحمس ومثير للدوار: ليس من قبيل الصدفة إن اعتبر رامبو «المركب الثمل» بمثابة جواز سفر ترتب عليه أن يمنحه جنسيته الرسمية كشاعر إلى جانب زملائه الباريسيين. وهذه القصيدة التي تحل مكان قصيدة بودلير «الرحلة»، وتطيل التماسها وبحثها، لا في موطن الأموات، بل في الحيز الخيالي لاستبصار تُستدعى فيه جميع موارد الابتكار الشعري. قال «أنا» الشعري، وهو يمثل من حريته الجديدة، ويبحر على غرار سفينة افكتدت دفتها ومرساتها، فيستطيع منذئذٍ أن يعيد إنشاء عالم يتجاوز كل عُرف من الأعراف.

«رأيت الشمس وطينة،

بأهوال الصوفية ملطخة

نضيء جمودات مديدات بنفسجيات

تُشبه مُمثلي درامات عتيقة

والأمواج ندرج في البعيد

فتشعيرائها البنفسجية!

وحطمت بالثيل الأخضر

ذي التلوج المنبهره

وبقيلات إلى مَقَل البحار صاعدات

وببطء شديدٍ مَنائيات

وبمرور الاتساع لم تسمعها الأذان

وبالنهضة الصفراء والزرقاء

للفسفورات المنشدات!

تَقُولُ هذه الأدوار الشعرية الغربية الخارقة أكثر من الثمل المتوهج لموهبة شاعر حقيقية. فهي تخدم، بوسمها الطموح لمن يُبدع حقاً، رغبة إخضاع العالم لرؤيا ولكلمة تعيدان توزيع مكوّناتها، وتخلقان مجدداً البعض منهما حسب ترتيب «موسيقى علمية» تنظمها المخيلة بدقة. وقد سبق لبودلير أن وصف هذه المخيلة بكونها «مليكة الملكات الذهنية». وفي الأوضاع هذه، ندرك أن رامبو قد بات، بدوره، واحداً من «آلهة» المنحى السوربالي في أوروبا، فقد كان يقدم لهذا المنحى مثال حرية لا صنو لها وحيث قسط أحلام، أو حتى قسط الهلوسة، قد غدا مفتاحاً لبذوغ «المنحى السوربالي»؛ وكان الأمر يعني معارضتها للواقع الحقيقي معارضة ظافرة. ولا جرم أن ثمة، في أعماله، كذا قوة «للإجتاث»، وكذا سلطة «للابتكار»، وكذا اقتناعاً بإحلال عالم الاستبصار والعرافة (Voyance) مكان العالم التقليدي. وكان أتباع النزعة السوربالية يستطيعون أن يروا فيه، وبحق، إنجاز برنامجهم الأدبي. فثمة، في الواقع، قوة اقتلاع عظيمة جداً، بحيث أنها تبقى بعد الغزوف عن المزاولة الشعرية. وإن رونييه شار سوف يتمكن من كتابته ما يلي: «قد أحسنت تماماً بمغادرتك، يا آرثر رامبو»، وذلك حين كان يُشيد، في رحلييه، بخروج «حانات بَوَل / العبقريّة الشعرية»: (Pisse-lyres)، حيث من المحتمل قد يكون أغلق على عدد مفرط من شعراء مزعومين.

بيد أن رامبو، على نحو مختلف جداً عن أتباعه وتلاميذه السورباليين، ظل شديد الوعي كي لا يلحظ كم كان انطلاق استبصاره الخلاق يصطدم

بمقاومة حقيقة واقعية تعصى رغبته في تغييرها. ولذلك، في نهاية زوغانه
بات موضوع «المركب الثلج» يكشف ذاته من جديد، في حنين ذاكرة طفل
محرومة من جميع خطوات موطن الخيال:

«إن رغبتي من أوروبا في ماء فهو المُرَّة»^(١)

السوداء الباردة، حيث، قُرابة النَسَق العَبَق

يحل طفل مقرّص، بالخُزن مفعم، فَيُطْنَق

مركباً نحيلاً كمثّل قَسَمائمه

من ثَر وأديه».

[قشاشة: غطاء قَبِيضَة من قش Paillon]

وكذلك، في نهاية ديوانه: «فصل في الجحيم» (١٨٧٣) وعقب
اعترافه بكل مدى طموحه في الابتكار قد قال: («[....] اختراع أزاهير
جديدة، ونجوم ونيرات جديدة، وأجساد جديدة، وألسنة جديدة» وترتب على
الشاعر أن يلحظ اضطرابه إلى قوله: «وأدفن مخيلته وذكرياته»، ولحظ
«عودته إلى الأرض مع واجب لأبد من البحث عنه، ومع الواقع الحرش
والذي ينبغي أن يعاقبه!» وهذا الإدراك لما هو سالب ليس هو غريباً عن
الإيثار الذي يودي جورج تراكمل حيال شعر سلفه، ولئن كان قسط أحلام
اليقظة لديه ينزع إلى التفوق على القدرة النائرة في الكلمة. لكن المنطق
الترباطي في قصائد «تراكمل» قلما يمكن التفكير فيه بمعزل عن مؤلفيه:
«فصل» و «استعارات» (١٨٧١-١٨٧٥).

مالارمييه أو الكلمة التعزيمية Exercisme:

نرى أن هذا الصحو من الوهم وهذا السقوط اللذين بوسعنا التفكير
فيهما، بصورة مفارقة، يُشكّلان جزءاً من الوعي الشعري لدى رامبو، على
غرار رغبة هذا الشاعر في السمو إلى الأعلى، وفي التغير والتحول، فيقوم

(١) [حفيرة يجتمع الماء فيها: Flache].

كل ذلك، على الأقل، بتحديد العلاقة ما بين الموضوع ولغته، وبين كيانه المتسم بشيء من الشك. ولأن ستيفان مالارمييه قد مضى بهذا الشك حتى مستوى الغلو والمبالغة، فقد أدخل الشعر في طريق لها المزيد من التفرد، وهنا، قام كل أمل في إحلال علاقة ما بين الكلمات والأشياء (كما بين الموضع والعالم) بالتخلي عن مكانه لحركة انفصال وانطواء رائيكالي مفرط لاسيما وأنه يريد لذاته أن تكون هذه الحركة متعمدة ومتفكرة. وبما أن الكلمات تخفق في قولها العالم، أو تقوُّة قولاً ناقصاً، فالشعر سيصغى لذاته هذا العالم، فيتخذ من ذاته موضوعاً لنفسه. وكما فعل هيرودياذ Hérodiade وهو يرى ذاته في «النبع الصارم» لمرآته، فالشعر لدى مالارمييه يغدو الاحتفال الذاتي بكلمة تكشف حيزها وهي تؤكد على إنعكاسيتها: (Réflexivité). فحيث ظل بودلير يقول استلابه حيال واقع يستحيل التحكم به، وحيث كان رامبو يُخرج دراما انفعاله المبدع، أقدم مالارمييه على تنصيب نفسه مداحاً لموقف سيفضي به فعل الشعر إلى بلوغه أبعاد العالم، بعد أن لبث مجرد تأكيد سامٍ لحرية فكر قد سحرت قنترته الخاصة على الاختلاق والتخيل فقال: «أجل، أعرف ذلك، لست سوى أشكال باطلة من المادة، بيد أننا على سمو رائع جداً، فقد ابتكرنا 'الله' فنحن رائعو السمو جداً، يا صديقي! حتى إني أخشى أن أهب ذاتي مشهد المادة هذا، فيما لبث على وعي بها، وفي غضون ذلك، انطلق انطلاقاً المجنون المنذهل في «الحلم»، والمادة نعلم أنها ليست مجرد حلم؛ وأتغنى «بالنفس» وبجميع الانطباعات المتشابهة والمترجمة في سريرتنا منذ العصور الأولى؛ وأعلن إزاء «اللاتني» الذي هو الحقيقة، هذه الأكانيب المجيدة البهية!» كذا كتب مالارمييه إلى صديقه كازاليس في شهر نيسان عام (١٨٦٦).

هذه «الأكذوبة المجيدة البهية» هي إذن كلمة نعلم أنها لا تمجد ولا تفخم سوى ذاتها، ومهما فعلت، فكأنها تتكلم عن شيء أو عن واقع يتميزان عنها، وكأن هذا الشيء يمتلك واقعاً حقيقياً يخصه، ويكون مؤكداً أنطولوجياً [أي من حيث كينونته]. وتقتضي هذه الحيلة الخادعة، لكي تنتشر، أن تتمكن اللغة التي تحملها من التحرر، بدورها، حيال كل وظيفة مرجعية، بقصد أن تتطوي على ذاتها. وفي رسالة أخرى إلى كلزليس سيصغى مالارمييه ذلك أولاً، إذ يتوق

إلى «أن يصف، لا الشيء، بل الأثر الذي ينتجه هذا الشيء»، ومن ثم، سوف يُضيف، فيما بعد، أن بيت الشعر «من عدة لفظات يصنع من جديد كلمة كاملة وجديدة وغريبة عن اللغة، كما هي كلمة تعزيمية»، وذلك قبل أن يخلص إلى قوله إن «العالم قد خلق بغية التوصل إلى كتاب جميل».

وكما نقدر الوضع عبر هذه الاستشهادات الوجيزة، فإن حرص مالارميه لا يتوخى شيئاً أقل من أن يجعل لغة الشعر تتربع على عرشها في موقف من السيادة المطلقة التي تنيط التبعد الأنطولوجي [تبعد الكينونة] ببعد سياق النصوص. وما هو مائل هنا، كشهادة على ما سبق، هو أنه بذاته قد نعم بصفاء بصيرته ليتعرف باستحالة مشروعه، فيما نهض به إلى أسمى درجة في الابتكار، وكما قال: «لن تقوم ضربة نرد بإلغاء الصدفة» (١٨٩٧). وإن نردات النتائج الأنبي لن تلغي البتة صدفة المادة [الشعرية]، ومن المؤكد أن ما يبقى، من فاليري إلى كلوديل، ومن رينك إلى سيلان، كما من إليوت إلى مونتال، هو أن جزءاً عظيماً من أعمال الشعر الكبرى، في أوروبا خلال القرن العشرين، سوف يعكف على التفكير في عمق التحدي الذي أقدم فيه مالارميه مغامرة الكلمة الشعرية. ومن المؤكدة أن جميع المغامرات الشعرية، نوعاً ما، ستشعر بأنها مدعوة إلى اتخاذها موقفاً لكي تجعل اللغة مطلقة خالدة، وقد غدت السونيتة (Sonnet) الشهيرة بشكل (YX) رمزاً لها يعصى النسيان.

«ف. هوغو»

كان لهذا القرن من العمر عامان.
وراحت روما تحلُّ من إسبرطة المكان.
ومن تحت يونايرت بات بيرز نابليون،
كما بات جبين الإمبراطور يكسر حَرَجَ القناع،
ومن القنصل الأول، بجواب عديدة.
وفي ذاك الزمان، بمدينة بوزنسون،
المدينة الإسبانية في ماضي الزمان،
وكد.... [ف. هوغو] «.

ولد بالتأكيد، فيكتور هوغو عام (١٨٠٢) وقد أدرّك قرنه، كزمان أسطوري، ولبث فيه هو عينه، بصفته بطلاً أسطورياً، قُدّ مهمة خرافية؛ وهذا ما يدعونا إلى التّفكّر في هذه الأبيات من ديوانه: «أوراق خريفية».

إن جميع آثار هوغو وسيرة حياته قد يمكن عنونها «أسطورة القرون»، فقد روى أسطورة العالم وارتقى بكل ما شاهده، وبجميع ما عاشه، إلى سمو الملحمة الرفيع. وفي قلب مقاطعة «فرانش كونتية» على مقربة من سويسرا، تقع مدينة «بوزانسون»، حيث ولد فيكتور حسب صُدفَة تعيين والده الضابط. وذلك لأن «البذرة» الهوغولية التي ولّدت [مسرحيته] «هرناني» (١٨٣٠)، و«رؤي بلاس» (١٨٣٨) قد قامت بإخصاب الواقع الحقيقي وأنجبت له أبناء يزدانون بألوان قوس قزح.

وثمة توهج صوتي لإنبجاس منظر طبيعي، في عشرة مقاطع لفظية: «يا جبال أراغون! يا غاليسيا! يا إسترادور!».

وثمة كبوة وصف، كبوة مجلّنة لمنظر طبيعي كئيب ومتجلّد متهافت: «كانت السماء تتلجج، وتتّجج دون هوادة....».

وهناك وفاة صبيّ قمرزية في عام (١٨٣٠)، وهو غافروش الذي جعلت منه شهادته شخصاً ميتولوجياً: «كانت ثمة مسحة من عملاق في هذا القمر؛ ففي نظر هذا الصبي، غدا لمس بلاط الأتباع كمثّل لمس الأرض في نظر العملاق؛ وما أن سقط غافروش حتى انتصب من جديد، وظلّ قاعداً على قفاه، ولبث خط دقيق من الدم يستطيل على محياه....».

عبقريّة هوغو هي أيضاً نجاحه في توجيه أيدي المُدوّنين لسيرة حياته في المستقبل: فبعد أن بقي رجلَ اليمين حتى السانسة والأربعين من عمره، نعم بالاحترام كموال مخلص للاشتراكية في حين باكر. واعتبر مثلاً للمثقف المضطهد والمرغم على المنفى، فيما كان بوسعه، انطلاقاً من [جزيرة] جيرسيه أو مدينة بروكسيل، أن يسدّد سهام نقده اللاذع إلى نابليون الثالث دون أن يدع أكثر من مئة كيلومتر ما بينه وفرنسا. وهذا العجوز الشهواني

الذي كان يجتنب خادmates الصغيرات إلى زاوية من منزله أطلق هو ذاته على احدهن لقب «قبليني سريعاً» ووُصف كعاشق دون هوادة، وذلك في كتب التاريخ الأدبي.

لكن فيكتور هوغو لم يزل أولاً هذا الشاعر الذي يعرف كيف يتأمل في العامة المتواضعين. وفي ديوانه «تأملات»، فقد مرَّ فقير أمام باب منزله، فأدخله ووضع معطفه أمام موقد النار ثم كتب:

«وكنْتَ انظر، أصم السمع حيال حديثنا،
نسيح مسح معطفه، حيث ما فتئتُ أشاهد
رذاذات كأنها كواكب نيرات»

في ٣١ أيار / مايو عام (١٨٨٥)، كان مليونان من الفرنسيين، ومن بينهم وفود من عمال جميع فرنسا، يشيعون مؤلف «البؤساء» (١٨٦٢) إلى مرقده الأخير: أي «البانتيون» [مدفن عظماء فرنسا في باريس].....

بودنير (١٨٢١-١٨٦٧)

«تقد عثرت على تعريف الجمال، جمالٍ خاص
بي، فهو شيء ما موكَّد، ومكروب، إنه
مسحة من الغموض يطلق للحدسية العنان»
(شارل بودنير، «الشَّهَب»)

رغم أنه لم يبتكر مفهوم مؤلَّفِ منارة (Auteur Phare) [أي كاتب مُرشد ذائع
الصيت]، فإن بودنير، في ديوانه (أزهار الثمر)، قد أعطى الشكل النهائي لصورة
الفنان مشعل الإنسانية، من عصرٍ إلى آخر، الفنان الذي يشهد على قدرة الإنسان
بالتفوق على ذاته، فيتجاوز بؤسه ويحوِّله بشاراً محسوسة، فيقول الشاعر:

«إنها صرخة يرددنها خراس كثيرون،

إنه إيعاز تكررهِ مكبرات الصوت الجمَّة العديدة

إنها منارة نضاء على قلاع كثيرة وفيرة

إنه نداء يطلقه في الغابات الفسيحة

صيادون قد باتوا نانهين!

لأنها، حقاً، يا إلهي، أفضل شهادة

يسعنا أن ندلي بها نكرامتنا

بأن موكَّد هذا التحبيب الكئيب

يُدرج من جيلٍ إلى سواه من أجيالنا

ويغد لافئلاً أنفاسه الأخيره

على عنوة أبديتك، يا إلهي!»

تكاد نزعاً بونلير الجمالية بأجمعها تشف في هذه القصيدة. وإن التراث الفني يتم النهوض به من خلال رصيعات (Médallions) تكرر لرسامين بالألوان أو نقاشين، أو نحائين من جميع أوروبا. ويقوم الإيقاع الكلاسيكي لببت شعر من البحر الإسكندري (L'alexandrin) بتفخيم مبالغ [للرسام بالألوان] روبنس Rubens الباروكي، والتمرد السوداوي للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة لدى [النحات] بوجيه Puget، وقوة «العماقة» أو [تماثيل] المسيح لدى ميكل أنجلو Michel-Ange رومانسية دلاكروا «تهدد» [الموسيقار] فيبر Weber ويجانب فيه خيال [الرسام] واتو Watteau الجامح الأشخاص المشوهين على نحو غير معقول؛ وتتيسر حياتهم لدى [الرسام] غويا Goya. والأمر يعني أيضاً لوار الشعر الباروكي لدى أوبينييه، Aubigné وعلى نحو مسبق، التائق المتمرد لدى بيرون، Byron وأضواء فيرونيز ودلاكروا والموسيقى على نمط هوفمان وفاغنير.

هكذا كان بونلير: فآثاره دمجت وجذبت تقليداً أوروبياً بكامله، ماضية دوماً إلى المزيد من التبعد عبر ترجماته [للكاتب] أدغار بو؛ هذه الترجمات التي صنعت ألقاب مجده الأولى. وتشكل أعماله تمام مجده عبر جمالية مُجددة، تعتمد أساساً لها: رومانسية تم ترويضها، وشعراً للمخيلة لا للقلب، كما تعتمد عملاً عنيداً دؤوباً، لا الإلهام وحده، وإدخال تباين الأصوات (Dissonance) في صلب القصيدة، وإدخال الرمز في حبة قلب الرؤيا، عبر أعمال يظهر فيها التناقض، وتقرن التجديف والفزعة الشيطانية التي تختلط بشيء من الإيمان الديني، والتوق إلى المثل الأعلى، واستيعاء سقوط محتوم، وهذا ما أطلق عليه اسم ازدواج الالتباس double postulation نحو 'الله' وإيليس. وهل يذبح (كما فعل سارتر) أن نبحث في حياته عن مصدر لاختيار للشر، أم أيضاً، (طبقاً لتقليد انتقادي) عن مصدر قصائده العشقية؟ ودون ادعاء منا للتفسير فعلى الأقل بمقدورنا أن نلاحظ الأحيان العسيرة حيث يبدو أن حياته قد «تحوّلت»، والأحيان التي أوقفها هو بذاته على قراءة آثاره حيث يفتح جزئياً، كما يبدو، قلبه وغرفته أمام القارئ؛ ألم يقل له: «أيها القارئ المنافق، أنت يا صنوي ويا أخي!».

حياة متأنق (Elegant):

وُلد بودليز مؤلف: «لوحات باريسية» من والد بات مُسنّاً لكنه مثقف ومشغوف بالمثل العليا و«بالأنوار»، وهاوٍ للرسم الملون وهو نفسه رساماً بالألوان وكاهن قد عزف عن الكهنوت بحظوة أخته من «الثورة» [الفرنسية، ١٧٨٩-١٧٩٩]. وبمقدورنا أن نتخيل ما أورث هذا الوالد، الذي توفي، وابنة بودليز قد بلغ السادسة من عمره. وتزوجت والدته ثانية، منذ شهر تشرين الثاني / نوفمبر عام (١٨٢٨) بقائد كتيبة «أوبيك» وفي السر وضعت ابنة توفيت في الثاني من كانون الأول / ديسمبر التالي. فما الذي شعر به، شارل الطفل الذي تم إبعاده بحكمة واحتراس؟ وقد طففت رسائله إلى عائلته تكبى بمواهب أدبية، لكنها رسائل لم تتم مطلقاً عن ثورة أو تمرد.

في صف الفلسفة، عام (١٨٣٩)، أخرج من المدرسة الثانوية من جراء ترحمة تافهة. ومنذ ذلك الحين، بدأ تاريخ اختياره حياة تعارض قيم البرجوازية التي جسنتها والدته كما فعل زوجها. وبعد بكالوريته سُجل رسمياً في كلية الحقوق، وراح يعيش حياة بوهيمية مشردة. وسعى بقرب بعض العشيقات (مثل سارة لالوشيت) إلى المتع الشهوانية الفاسقة. وتراكت عليه الديون، فدعاه مجلس العائلة إلى الرحيل بحراً، فقصده الهند على متن «باخرة / بحار الجنوب». ونزل إلى برّ جزيرة موريس^(*) حيث نظم السونيتة (Sonnet) «إلى سيدة مُولدة بيضاء»: واستمد صوراً سوف تُغذي رؤياه للحياة اللاحقة، أو لمكان آخر دخيل: لكنه، عقب وصوله إلى جزيرة بوريون، أبحر منكفئاً إلى فرنسا.

حين بلغ سن الرشد، عام (١٨٤٢)، طألب بودليز باستخدام ثروته فيذر نصفها خلال سنتين: وفي هذه الفترة، صانف الخلاسية جان دوفال وعاش معها جميع مفاتن الشغف وكل مرارة كآبة. وإذ ظل يهوى المكتبات والفن، عاش حياته محفوفاً بأصدقاء يعكفون جميعاً على التأليف الأدبي، بيد أنهم يشعرون بتفوق نظمه لأبيات الشعر. ومنذ عام (١٨٤٣)، قد سبق له أن نظم عدة قصائد من ديوانه «أزاهير الشر»، فيما لبث صحفياً هجائياً وناقداً للفن

(*) [موريسوس، حالياً: جزيرة في جنوب شرق إفريقيا. (المترجم)

وفي عام (١٨٤٤) أقدمت السيدة أوبيك، خوفاً من وفرة نفقاته المفرطة، على وضعه تحت وصاية قضائية. ولبت بودنير يعيش حياة متأنق تواتي التصنع والتفرد الغريب، وتحتقر البرجوازيين «غير المتقنين» وأخلاقهم المتكلفة؛ وقد اتسم بودنير بطابع الرومانسية السوداء romantisme noir ونزعة بينروس بوريل (١٨٠٩-١٨٥٩)، وبغرابة هوفمان العجيبة. ومن هنا وفدت شخصية سامويل كرامير في «فانفارلو» Fanfarlo الأقصوصة التي نُشرت سنة (١٨٤٧) ويُختم نصها بهجاء شعر يعتمد كره الذات واحتقار الآخرين، وتصنع القلب وحذلقلته.

انتقاد الضن:

بصفته ناقداً للفن، كافح بودنير في معارض عامي (١٨٤٥) و(١٨٤٦) الأشكال المتحمسة للرومانسية التي ليست تماماً في اختيار المواضيع ولا في الحقيقة الدقيقة، بل في طريقة الشعور. فمن يقول رومانسية يقول الفن الحديث، وهو: «حميمية وروحانية ولون وطموح إلى اللانهائي وتوق يُعبر عنه بجميع الوسائل التي تشتمل عليها الفنون». وفي عام (١٨٣٧) نشر بودنير أقصوصة عنونها «الساحر الشاب»، وقد ترجمها، دون أي بوح، من المؤلف الإنكليزي كرولي وأعلن أيضاً عن ديوان قصائد بعنوان مناسب لذوق العصر «السحاقيات» lesbiennes. وقد استولى عليه الحماس عذ المتاريس، إبان ثورة (١٨٤٨)، لكنه ظل بصورة خاصة، مهتماً بالذهاب لإطلاق النار في «أوبيك!». وبعد حين أُلحِت رومانسيته الثورية مكانها نزعة محافظة قد استقاها لدى جوزيف دميستر كما أكد على هذا في «يوميات حميمة» إذ قال: «علمني «لدميستر» و«يو» أن أفكر». وأفضى لقاءه بـ «يو» إلى دراسة اتسمت بحدة الذهن الماهرة: «إدغار بو، حياته وآثاره» (١٨٥٣) كما ذهب به إلى ملخصات شكلت مدخلاً لترجماته: «حكايات، وحكايات جديدة خارقة للعتاد». وفي الواقع، قد وجد بودنير في «المبدأ الشعري» الذي ترجمه نزعة الشعر الجمالية النقية، فهي لم تكن البحث عن الفن من أجل الفن، بل البحث عن الجمال الذي تدركه الخيلة العارمة.

خيمياء الكلمة^(١) (ALchimie Verbale):

تَعَثَّ نفسي من شعر القلب، حَسَبَ ما يفعل موسيه! وتَعَثَّ أيضاً من الجدوى الأخلاقية! فالعالم غامض مبهم، كما سوف يُعرب عن هذا في كتبه «ألفن الرومانسي» (١٨٦٨): «فالشاعر يفك الرموز. وتوسّله باللغة، كان حقاً ممارسة «سحر تنكاري»، «خيمياء» تُشرع الطريق إلى ألغاز العالم، دون التمكن من إلغاء رؤيا الحدائث. وليس بوسعنا أن نتجنب تناقض الأصوات ولا السر. ومن جهة أخرى ومنذ عام (١٨٥١)، نشر بودلير «نمعة خمر وثقّة حشيش»، أي الجزء الأول مما سيغدو: «الفرانيس المصطنعة» (١٨٦٠) وإحدى عشرة قصيدة بالعنوان الموالي للمذهب الطبيعي: «غوامض». ومنذ عام (١٨٥٢)، أخذ يتودد بغزله إلى «زوجة الرئيس» أبولوني ساباتييه التي أضفى عليها المثالية لاسيما وإنه لم يعرفها جسدياً إلا فترة وجيزة جداً: وفي عام (١٨٥٥)، جدّد علاقته بماري دوبرون، «الجيلة بجمة شعرها الذهبية» والتي سبق أن عاشها سنة (١٨٤٧).

صدرت الطبعة الأولى لديوان «أزهار الشر» عام (١٨٥٧) ومنذ العشرين من آب / أغسطس، وباستدعاء من القاضي بينار نفسه الذي قد أدان سابقاً فلوبيير، حُكِمَ على بودلير وناشر ديوانه، بدورهما، من جراء لا أخلاقيهما، فيما خُظرت ست من أجمل قصائد هذا الديوان.

وفي عام (١٨٦١)، صدرت طبعة جديدة، أُقصيت عنها هذه القصائد، ولكن طرأت على هذه الطبعة زيادة كبيرة وغُذِلت بُنيته. وفي غضون ذلك، نشر بودلير مؤلفه «نواذر جمالية» (١٨٦٨). وألف في الحين ذاته، قصائده النثرية الأولى ودراسته المُسَمَّية حول «ريشارد فاغنر وتانهويزر في باريس» (١٨٦١). وكانت هذه الفترة خصبة لكنها ظلت زاهرة بالمرارة واليأس، كما اعترف بذلك في كتابه «عُرِّي قلبي تماماً» (١٨٦٢-١٨٦٤) وفيه يقول: «قد حرصت على هيسنيريائي مثلنذاً بها وثملاً منها. وفي اليوم هذا ٢٣ كانون الثاني / يناير ١٨٦٢ / تَلَقَّيتُ إنذاراً فريداً من نوعه: فقد شعرت بريح الغباوة نهب عني.»

(١) خيمياء: لفظة يونانية مصرية قديمة تعني هنا سيرورة معقّدة من تحولات شبه سحرية ورنود فعل [المتّرجم].

وفي عام (١٨٦٣)، مات أخوه لا شقيقه (شهر أيار / مايو) من جراء شلل عام، ومن المحتمل أن هذه هي النقطة المشتركة الوحيدة بينهما. وفي هذا العام بعينه، كشف بودلير النقاب عن آرائه التنبؤية حول الحداثة في مؤلفه «رسام الحياة العصرية» حيث يُسدي المديح لكونستانتان غيس وذلك في الحاشية حول وفاة دلاكروا. وصدر كتابه «كأبة باريس» عام (١٨٦٤)، مع نشر ست قصائد نثرية جديدة. وعندها ذهب الشاعر إلى بلجيكا واستقر في بروكسيل حيث طفق يُعد مقالة انتقاد لهذا البؤس الذي كان يمثل، في رأيه، كاريكاتور فرنسا البرجوازية والقولتيرية، ثم توفي في ٣١ آب / أغسطس (١٨٦٧) بسبب العي والشلل، ولكن بعد مطالبته بالأسرار الأخيرة [التي تُعطى للمشرف على الموت].

«أزهار الشر» (Fleurs du mal):

إن عنوان «أزهار الشر» بذاته، حيث يطفو نوع من الطباق، يُبدي شروع المفارقة في الكشف عن جمال الشر وفي التمدد به. وثمة بنية لولبية الشكل في مركز ديوان «أزهار الشر» يحف به، من جهة المقطع الأطول وهو «كأبة ومثل أعلى»، ومن الجهة الأخرى، يحبط به كل من «التمرد» و«الخمرة والموت». ويتم الانطلاق من المواطن النير للمثل الأعلى، المواطن الأصلي الذي يُشعر الشاعر بأنه منفي عنه، ومن ثم يتردى مجدداً في الكأبة، هذا الشكل الحديث والمعذب للضجر الذي تستطيع وحدها الإعراب عنه لفظاً تم استيرادها حديثاً من إنكلترا [الكأبة Spleen]. ويُدخلنا الشاعر بصحبته في جميع حلقات الحب، حلقة لهوى شهواني يتأرجح ما بين الهناء الحميمي، هناء «البلكون» (Balcon) والشبق المتقدم «بالحنى» وعنف «دويلوم» (Duellum) [أي: المعركة]، وقد كانت جان «نموذجه»؛ ثم حلقة الحب الذي يتجانبه التبحرل وانتهاك الحرمات وقد أوحى له بهما، حسب قوله، «مَن هي فرحة بالغة البهجة وكانت «السيدة ساباتييه»: Mme Sabatier».

وفي نهاية المطاف، حلقة حب يتواءم فيه الحنان ومشفوعاً بالشبق مع اسم ماري الرمزي. وهذه الحلقة تدمج الحلقتين الأخريين، كاشفة بذلك أن الخيط الرابط هو خيط سيرة حياة أقل مما يكون تلقينياً. ويتم الرحيل فيه مع

السعي إلى الجمال المُسيطر في أوج الحب، ومع لذة الشهوة بصحبة شقيقة / زوجة، وكذا هو الأمر في «الدعوة إلى الرحيل» [النهائي]. وعلاوة على التسلّيات دونما جدوى، يمر الرحيل في جحيم الشر والهدم الذاتي، ويدفع الشاعر إلى اللعنة والتجديف، كما يتوق في نهاية المطاف، إلى الموت، وهو «الأمل القائق الأخير». يا للأسف! فالطبعة الثانية تكشف النقاب عن توغل الانهيار إلى درك من الشر واليأس، إلى جانب «ما يتعذر إصلاحه» و«ما يستحيل التعويض عنه»، وهما قصبتان من خمس وثلاثين قصيدة قد ترك بينها «اللوحات الباريسية».

إن سعيه الكئيب تردد إلى مواطن الغرابة العجيبة، والحدّ، وجمال لعلّه يكون جهنمياً ويفد من إبليس أو من «الله» [تعالى]، ولا أهمية لذلك؟ وهذا الإلهام العازف عن السحر بات منغمساً في مزيد من المرارة أيضاً، في القصائد النثرية الصغيرة، والتي نظم معظمها إبان الطبعة الثانية نفسها، وغالباً ما غدت نسختها الساخرة، وكأن بودلير قد توخى أن يُعرب، على نحو مواز، عن الأصوات المتنافرة، والسخرية من حادثة منذورة للتفاهة ولما هو مقلوب ويفتقد التميز. وهناك أيضاً نصوص من الفكاهة السوداء أحياناً («صانع الزجاج الشرير»)، ونصوص حنان وتعاطف («البهلولان العجوز») بل أيضاً نصوص خيال مبدع وتخيل مُتقن:

«لكي لا تكونوا عبيد الزمان المعنّين،
هلاً أبقوا دائماً، من الخمر أو من الشعر تملّون
أو من الفضيلة، أو من الأحلام: كما تشاؤون!
مَن ينظر من الخارج، خلال نافذة مُشرّعه،
لا ينظر من الأشياء بقدر مَن ينظر من نافذة مغلّقه.
فليس ثمة شيء أكثر عمقاً، وأشدّ غموضاً، وأجدى خصوصية
وأحلك عمّة، وأسطع توهجاً،
من نافذة نُضاء بئسمة».

صدي آثار بودلير

تُدْهَش هذه الآثار بانصهار شتى أنواع التراث: فألوان فيرونيز، ورسوم غويا، تلتحق في هذه الأعمال بالدراما الشكسبيرية وجنون الروايات القوطية. ونعثر منها على أثر من قراءات بيرون ودانته. وفي قصيدة «الشؤم» حيث يخطط من جديد رباعيتين استعارهما الواحدة من توما غري Thoma Gray والثانية من لونغفيلو، Longfellow ويُقدَّر المطالع كيف يقوم الشاعر، عبر الإخراج، بتحويله معنى هذه الأبيات وقيمتها. وغالباً ما أدرك القارئ، لدى الشاعر بوجه أفضل، ما قد استقاه من مصادر أخرى: من اليهودي سوينبورغ، والألماني هوفمان، أي «هذا التماثل المتبادل» الذي يجعل من الطبيعة «معجماً» فسيح الأرجاء. ومن هنا تخرج القصيدة «تطابقات» وسوف يجوب منحها الرمزي جميع بقاع أوروبا، في عام (١٨٩٠).

«الطبيعة معبد، وأعمدته الحية

تُصدر أحياناً ما ألقواً مبهمات،

ويجتاز الآسمي ذاك المكان

عبر غابات من رموز

ترمقه بنظرات أليفات.

وعلى غرار أصداء مديده

مذمازجات بعيدة

في وحدة حائلة سحيقة

فسيحة كما اللؤلؤ فسيح

رحيبة كما الضياء رحيب

وتجاوب العطور والألوان

تجاوب الأصوات والرنات».

وإن مفهومه لشعر يعتمد تماماً الموسيقى كان يرد إليه، جزئياً من هوفمان، ولا جرم له، «قد أفلح في ذلك بشكل أفضل» لأنه هو الذي غدا مرجعاً. ومنذ عام (١٨٦٠) تم نشر آثار بولنير وغالباً ما ترجمها شعراء قد وجدوا فيها ينبوع

ابتكاريتهم. وكذا كان وضع الشاعر الألماني ستيفان جورج، وفي المجر وضع غيولا ريفيكزي وأندريه أدي. وترجمها في المجر لويينك زابو وميهالي باييتس، وفي بوهيميا، ترجمها الشاعر فريشليكي، قلبي نيوان أراهير الشر نجاحاً عظيماً.

في اليونان، أشهر بودلير، عام (١٨٧٣)، الناقد روينيس وترجم آثاره في عام (١٨٠) شاعر مدينة سمين أرجيروبولوس. والبعض من الشعراء، كمثل البرتغالي سيزاريو فيريده، قد انضموا إليه ليضعوا في طور التطبيق نزعة جمالية واقعية المنحى وتشكيلية النزعة ولربما لم يعرف بودلير هذا الاتجاه. ونعمت آثاره، حوالي عام (١٨٩٠)، بالمزيد من المجد، فظهر، عندئذ، كأب للمذهب الرمزي والمقتصر الأول في رأي رامبو، والعصري الأول في نظر مالارميه. وحوالي (١٨٩٣-١٨٩٤)، قام يوهانس يورغنسن، وسوفوس كلاوسن، بإدخاله في المجلة الدانمركية، أي «المتفرج»، وفي المجلة الموالية للرمزية: أي في: «البرج»، حيث قاما بنشر ترجمات لآثار بودلير. وترجمها، في اليونان، سيميرويتيس (١٩١٧) وكانيليس (١٩٢٨). وبصورة أكثر مباشرة، كان مصدر إلهام الشاعر أورائيس، كما يُشير إلى ذلك عنوانا الديوانين «كآبة» و«استيقا وحنين». وبنفس المقدار، تم التنبؤ به في منحاه الرمزي، وكبتكر للقصيدة النثرية ونزعة جمالية تعتمد تتافر الأصوات والتخمين (Conjecture). كما استقى منه الشعراء نزعة تبجيل الشيطان (Satanisme) والنزعة السادية. وقد رأوا فيه، خلال عقد العشرين، كما فعل أندريه جيد، وموريالك، وغرين، وجوف، شاعر الحزن الفائق، وشاعر وخز الضمير، فيما كان الشاعر الدنماركي سيفورد سفانيس يخلق من جديد أراهير الشر باللغة الدنماركية. وإن حل مكان مجده مجد مالارميه أو السورالية فقد ظل شاعر الحداثة العظيم، شاعر القصيدة النثرية، وشاعر عروض ينهض بترجمة جميع اختلاجات النفس، بل أيضاً معلم علم البلاغة الكلاسيكية، حيث ينساق البيت الشعري الاسكندري والسونية إلى جميع طرافات الأسلوب الذي يوفق ما بين كمال لا يمكن التوفيق عليه وبين منحى رومانسي لا ينسلخ عن «الباروك»، هذا المنحى عينه الذي جعل سانت بوف يكتشف جنون بودلير «في أقصى أعماق كاشتكا الرومانسية».

دُوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١)

«العُثور على الإنسان في الإنسان»

(فيدور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي)

Fedor Mikhailovitch Dostoïevski

إن مجرد دخول دوستويفسكي حلبة الألب، في عام (١٨٤٣) عن طريق ترجمة رواية بالزك «أوجيني غرانديه»، يبدي كم كانت روسيا (رغم أدبائها الكبار بوشكين، ليرمونتوف، غوغول) تنحو صوب أوروبا التي لبثت باستثناء متقنين نادرين، تجهل الآداب الروسية. وربع قرن فيما بعد، صدرت روايتان: «الجريمة والعقاب»، «الحرب والسلام»، وبعد قليل، تبعتهما الروايات: «الأبله»، «ممسوسون»، «الأخوة كرامازوف»، «أنا كارينين» وهي آثار مُسَهية جداً وتقسم بالقوة والعمق كما هي الأثهار، وأثارت الحماس في روسيا. وكان عملاق الرواية الروسية تولستوي ودوستويفسكي، عقب إدخالهما في الغرب، ولاسيما انطلاقاً من عام (١٨٨٠)، يفتتان أوروبا بسيكولوجيتهما الثاقبة ذهنياً، وبأسر تحركهما في روعة السمو، وفي كبرياء احتقارهما للتأليف الروائي الكلاسيكي. وإذ وُضع دوستويفسكي وتولستوي إلى جانب هوميروس ودانتى ومونتيني وسرفانتس وشكسبير وغوته وبلزاك، فقد عكسا إليهما اهتمامات أوروبا وفتحا أبوابها، في أقل من نصف قرن.

ما فتئ هذا التفجر التاريخي للعبقرية الروسية يضعف وينتكد فكان الألباء العصريون عديدين ويعريون، بصورة خاصة، عن إعجابهم بكل من دوستويفسكي، نيتشه، جيد، بروست، كلوديل، موريك، زوافيغ، توماس مان، فيرجينيا وولف، فولكنر، كامو، مالرو، ناتالي ساروت، وهلم جرا....

الرواية المأساة

هنا ورغم ذلك، ظل عالم الروائي الروسي خلقاً مغماً. فالزمان في هذا العالم، حسب رأي البطل، ضغط عارم جداً وأليم: فثمة مستنقعات من كوايبس، وأحلام يقظة وسواسية ينبجس منها فجأة تصاعد متتال دون رحمة لأصناف العنف والقضائح المتفاقمة في عواصف فتاكة. ويلبث الديكور فيها على نواوٍم مأسوي تابع لنزعة مذهب التعبيرية: فهناك غرف مشوهة الأشكال وصفراء، حيث القاتل والخاطئة يستثيران بشمعة ويقرآن الكتاب المقدس (جريمة وعقاب، ١٨٦٦)، وأدراج نبقة ومعتمة، يُهمس فيها باعترافات مفزعة، ويمكن فيها «روغوجين» Rogojine متسلحاً بمدية كما في رواية: (الأبله، ١٨٤٦) وهناك بعض الليالي السوداء تعصف فيها الرياح ويؤتي فيها البطل عن صدوه وينتحر فيها زفير غيلدوف في أعقاب كوايبس شبيهة: «الجريمة والعقاب» ويغتال فيها شاتوف: (الممسوسون، ١٨٧١-١٨٧٢)، وتتدلع فيها حرائق إجرامية؛ وتهب عاصفة هوجاء في حين يُشهر نصل أو تطراً بغتة أزمة صرعية: (الأبله).....

إن الإنسانية الروقية عندها، رغم شخصياتها البارزة وكبار المتفوهين فيها بالخطب، أمام «الأزلي»، تزخر بالمضحكين والنصابين والجواسيس، ومنحرفي الأخلاق، وبالمجرمين والنسوة المهانات وبالفتيات المذلولات والمصابين بالصرع... وليس من شيء يبقى مستقراً ثابتاً. ومتى يتحاب الناس ويتأهشون حتى الكراهية، وحينما يتوخي أحدهم الخير، يفعل الشر بغتة. وعندما يحطم المرء لحظة، بالعصر الذهبي، بالسعادة المقبلة على الإنسانية، فإذا بالمشهد يمسي مظلماً بسفك الدماء. ترى هل ثمة من يرغب ويحسب أن فرداً آخر يحطم مصدوباً أو أيقونة؟ وهل يرى أحد في تأملته، كما فعل إيفان كرامازوف، أن إبليس آت ليزدري به؟.... فكل شيء يغدو خطراً في هذا العالم، وتهديداً يبرز في حفر يتآكل فيها الفقراء والحالمون، وأهواء، وأفكار ثابتة، تسحق الإنسان تحت حجارتها، ومؤامرات الجميع، من ذات إنسان على ذاته (غولياكين، في المزدوج)، من الطمّوح راسكولنيكوف الثابليوني ضد المرابين (الجريمة والعقاب)، من إرهابيين ملحدّين ضد روسيا (الممسوسون)، ومن شرذمة الإخوة على أبيهم المكروه (الأخوة كرامازوف، ١٨٧٨-١٨٧٩). فالاعتداء هو الثابتة

لهذا العالم المأساوي الذي وصفه البعض بأنه عالم مرضي، فيخرج منه المرء كما كتب ذلك «إ. م. دُفوغ»: «مصلباً بتقبض أخلاقي»، رغم موارد الحب الهائلة التي يحاول الروائي الروسي أن ينثرها خلال مراحل روايته.

شطط العبقرية:

في واقع الأمر، يلبث جميع هذا العالم المأسوي مُمسرحاً [يُضفى عليه طابع المسرح *Théâtralisé*]، فليس هو سوى المجاز الأقصى لما يتحراه دوستويفسكي، ورغم هذا، علينا ألا نندهش من المغالاة الجمالية، وشطط العبقرية لدى هذا الأديب فإن طبيعته البيولوجية والسيكولوجية، وكذلك حياته المعذبة، تميل به إلى ذروة الحدة وإلى إخراج العنف المعاش في جسده ذاته: وفاة والده المأسوية، ولعله قد اغتيل على يد فلاحيه عام (١٨٣٩)، مؤامرة سياسية على سلطة الفرد المستبدة، الاعتقال، السجن، وما يشبه تنفيذ الحكم (١٨٤٩)، المنفى في قلعة محصنة (١٨٥٠-١٨٥٤)، الخدمة العسكرية السيرة في سيبيريا، الكفاح المذل من أجل العفو، الصرع الكامن من (١٨٤٦) حتى (١٨٤٨) والسافر منذ عام (١٨٥١)، المآثم المتتالية (١٨٦٤): زوجة، أخ، صديق)، الديون، المنفى الإجباري إلى أوروبا من (١٨٦٧) إلى (١٨٧١)، بصحبة أنا زوجته الثانية دون أن ينسى التعلق العنيف والقاتل بلعب الروايت من (١٨٦٣) وحتى (١٨٧١). وهناك أيضاً الامتيازات النادرة والحزينة الناجمة عن الحصر النفسي المعاش، والذي نقله الكاتب داخل كتاباته: الموت الذي يشاهده ملياً أمام البنادق المُصوِّبة، الوميض المُهيج وصعق أزمت الصرع، وإبان حالة ما بعد الأزمات «الذعر الصوفي» والشعور بأنه مجرم وأن خطيئة باهظة مجهولة وهو يزرع تحت عبتها واللعب الذي يقوم بتجربته كتحد للآلهة وللقدر الذي بات منيراً باتخاذ القرار. فإن نفس دوستويفسكي في حاجة إلى عواصف، وتفجرات، وقرارات بوسيلة تُقذف من داخله جميع توترات كيانه. وليس من سرٍّ في أن الطاقة الخلاقة لا تكون البتة، (بصورة مفارقة) قوية بالمقدار نفسه في حين أن شدة الضيق قد حوّلت هذا النزوع المعاش بحدة ذروته إلى نتاج يذعم بالقوة.

سيكولوجيا أعماق السريرة:

في الثامنة عشرة من عمره، كان فيدور ميكايلوفيتش دوستوفسكي قد حدد برنامجه الروائي: «الإنسان سرٌّ. وينبغي استكشاف هذا السر بوضوح. وإن قضى المرء حياته كلها للتهوؤ بهذه المهمة فلا يقول إنه قد أضاع وقته» (رسالة إلى أخيه ميخايل في ١٦ آب / أغسطس عام ١٨٣٩).

لَبِثَ كل أعماله، منذ روايته الأولى «الناس الفقراء» (١٨٤٦) وحتى الأخيرة «الأخوة كرامازوف»، استكشافاً عضوباً للغز الإنسان: وفي البداية، اكتشف الأديب الشاب ثنائية المرء القطرية، وهي أن كلاً منا هو الجرح والسكين، الصفة والخد، الفكرة القوية وجردومتها القائلة، وبزبدة القول، الجدلية المأسوية لشهوة الكائن الجنسية، فهو يتأرجح ما بين سقوط ونهوض، جامعاً التجاوز واللاتجاوز. وعلى غرار ما فعل كيركغارد، جعل دوستوفسكي من القلق عظمة الإنسان، متجاوزاً المعتاد وما يفوق المعتاد، مع إلغاء الحدود بأسرها. وإن بطله الديماسي (Souterrain) (*) يعلن أن الضمير المبرح مرضٌ، وعن طريق التحدي، ينتمي إلى هذا المرض، فيما هو يواتي بذلك الضمير المفرط [في نظرفه] (Hyperconscience)، ألا وهو «ألم مبرح وشهوة شبيهة». وفي رواياته الكبيرة: «الجريمة والعقاب»، «الأبله»، «الممسوسون»، «الأخوة كرامازوف»، يقوم بطله دوستوفسكي بتجاوز الخطوة [الحاسمة]، فينتقل إلى الفعل (L'acte) التي تهر حريته في الشر كما في الخير، ويختبر ما هو مؤاتٍ وما هو معارض (Le pro et contra) في القلق والعذاب، والضمير ذي الشطرين، و«فساحة» (Vastitude) روحه، وهنا يُكرّر تعبیر «الإخوة كرامازوف».

في آخر حياته تقريباً سوف يلخص دوستوفسكي فنه في الصيغة الشهيرة التالية: «أن أعثر على الإنسان في الإنسان، فيما أقلّ مثلاً بالواقعية بمقدار كامل [...] إنهم يدعونني عالماً نفسانياً، وهذا خطأ، لست سوى نصير للواقعية بأسمى هذا المعنى، أي أي أصف أعماق سريرة النفس الانموية».

(*) الديماس: القبر (كلمة يونانية قديمة). (المترجم)

فلسفة الحرية:

على هذا المنوال، نبذ دوستوفسكي جميع ما بنته الفلسفة العقلانية، منذ الإغريق وحتى هيجل. فأكد على أن «الحياة الحية» ليست موجودة بمعزل عن شهوة الجنس، وحرية الإرادة، والعذاب، وأن الكائن الآدمي سرٌّ يعصى رده إلى العقل، وأنه هنا، «حيث تتلاقى التخوم، وتتعايش المتناقضات»، أي المعركة اللانهائية ما بين 'الله' [تعالى] وإبليس. وهنا تكمن عظمة دوستوفسكي التنبؤية وأثره الفلسفي الحاسم على عالما العصري الذي يشاقق في أيامنا هذه، وفي انتفاضاته، وتطلعاته الدينية الذاهبة حتى النزعات الأصولية (Intégrisme) فهو يشاقق في نموذج الحضارة التي خَلَقَهَا «الأنوار» الأوروبية وفلسفات الظن في القرن ١٩ (ماركس، نيتشه، فرويد) والتي سبق لها أن أعلنت موت [الإله] فقررت بذلك موت الإنسان وعهد الأنظمة الكلية المستبدة [أي الشمولية]. وإن أقوى رؤيا للإنسان الذي تم تولده في سراب السلطة ووهمها، يعطينا إياها قاضي التفطيش الكبير في رواية «الأخوة كرامازوف»، وإزاءه يصمت «مسيح» يهب الحرية، ومن ثم هنا بالذات، «مسيح» يُعيد للإنسان تمام مسؤوليته. وليس ثمة معنى آخر للتعبير «نحن جميعاً مننبون حيال الجميع».

حادثة الضنان والمضكر:

إن دوستوفسكي، لكونه مفكراً، «مستبصراً بالروح» لا يبتكر بسبب تلك روايات ذات أطروحات. فأبطاله - في مسرحية متعددة الأصوات الغنائية وقد قام بتحليلها «م. باختين» - يشعرون هم شخصياً في نفوسهم وفي أجسادهم، بالإيديولوجيات التي تستنفد قواهم، ولئن كانت الأشكال المختارة حوارات متوترة، أحلاماً جمّة الكثرة، تصرفات قائمة، سيكودرامات تحلّ مناخاً يرتقي حتى قمة ذروته (Paroxystique) وشبه خرافي (وسوف يتكلم دوستوفسكي ذاته عن منحاه الواقعي الخرافي). ومع ذلك، ليس ثمة أي واقع غير حقيقي في الإلهام. وبهذا المعنى، يلبث دوستوفسكي أديب الحداثة، وكل ما يبتكره متجذر في الواقع الحقيقي كما نعرفه نحن: فشتى وقائع الصحافة

التي كان يتوسل بها كثيراً، وسيادة المال الحاكمة، وعنف المدينة الضخمة (فهو، خلافاً لنظرائه وأترابه، كاتب المدينة)، وسحر ما هو راهن في السياسة وتحركات المجتمع، والمساءلة عن «الإنسان العصري ومتوتر الأعصاب، المعقد والصيق كما هو البحر». وهيا بنا لنُصف على هذه المواضيع: القوة المتفجرة، الإيقاع الإحصاري، الكتابة المُحرَّرة بوقع قوي، والكتابة المُطنبة، العنيفة كمثل الصراخ، وغياب مُحسنات الأسلوب، وبكل هذا سيكون لدينا صورة لروائي معاصر لنا، بل لروائي ولمفكر كبير في عصرنا. لأنه إن استمرت، مع رواياته، أي التساؤلات الماورائياتية [الميثافيزيقية] من أفلاطون إلى شوبنهاور، فإن مواضيع القرن العشرين الكبيرة ترسم بذلك أيضاً قسمة: «موت الله»، الإنسان المتفوق الأسمى، الرغبة في موت الأب، التحليل النفسي، كبار قضاة التفتيش. المذاهب الكلية [الشمولية] الاستبدادية، التمرد الوجودي للإنسان اللاعقلاني، النزعة الإرهابية المنظمة، تلقينات الثوريين، وطوباويات البلاط البلوري، والحديقة الكبيرة للإنسانية، وهلم جرّاً....

وثمة أدباء خالدون ومتنوعو العبقرية الأدبية مثل فلاديمير سولوفيوف (١٨٥٣-١٩٠٠)، الموالون للرمزية والمثاليون (برديايف، شيستوف) ونيشيه وفرويد ذاته (ولعلّه تأثر بالأديب الروسي في كتابه: «طوطم ومحرم»، وكامو، وغابرييل مارسيل، وسارتر الذي قال عنه نيتشلاف ميوش إنه بطل أصيل من أبطال دوستوفسكي. فكل هؤلاء مدينون بهذا أو ذاك للأديب الروسي الكبير. وإن آثاره تطرح السؤال أكثر مما تحرر الألفاظ وتستبقي التاريخ المعاصر وتفسره. لكن دوستوفسكي لا يكف عن الإزعاج. وبذلك، في ظل نظام ستالين، حُكم على أديب الحرية بأنه «عدو الشعب» فبُتر نتاجه الأدبي. أما في أيامنا هذه، إبان إعادة البناء والانفتاح، فقد أصبح مرجعاً لاسم هذا الشعب الروسي العريق عنه.

إِبسن (١٨٢٨-١٩٠٦)

«لأن الكذب الضروري في الحياة
هو المشجع الحقيقي وهذا الأمر أكيد.»
(هنريك إبسن Henrik Ibsen، «البط الهري»)

وُلد هنريك إبسن (Henrik Ibsen) في العشرين من آذار / مارس (١٨٢٨) في مرفأ سكين الصغير (النرويج الجنوبية). وكان والده تاجراً ميسوراً، لكنه قلما يُفلح في إدارة أعماله ويعيش في أسرة متفككة. ومن ثم، وضع ابنه هنريك لدى صيدلاني في غريمstad، بدل أن يدفع أجور دراساته في كلية الطب. وإذ عُدَّ إبسن الشاب فقيراً، عومل بصفته هذه، وعانى من الوحدة، والنبذ الاجتماعي. بيد أن هذا الوضع أرهف ذهنه وروح تمرده. ففي عام (١٨٤٨)، تعاطف مع جميع ثوار أوروبا، وهذا كل ما تمكن من فعله في ذلك الحين. وفي الواقع، كان النرويج (وقد استعاد بالكاد استقلاله الداخلي) منطوياً على نفسه، باحثاً عن هويته القومية، بعد أن تسلط عليها مذهب لوثري مُتشدد في تكشفه. فكان هذا المجتمع موطناً مؤقتاً لاستمداد إبسن بعد حين، شخصيات آثاره المسرحية.

المؤلف المسرحي:

في هذه الظروف، كيف استطاع تثبيت شخصيته، وكيف أفلح في مثل هذه البيئة؟ حكم إبسن، في حين من حياته، أن يصير رساماً بالألوان، بسبب افتقانه بالألوان. غير أنه اتخذ بسرعة شديدة القرار بأن يغدو مؤلفاً مسرحياً. يا له من قرار مدّش، لأن النرويج لم تُرس بعد أي تقليد في هذا المضمار، علاوة على أن اللغة الدنماركية قد باتت، منذ زمان طويل، لغة البلد الرسمية.

لكن الكتابة، في رأي إيسن الشاب، إنما هي «إخراج سُمه»، وأدبنا هذا لم يفقد السُم، كما برهن على ذلك إنتاجه المسرحي المنتظم والغزير، فأصدر دراما خلال كل سنتين تقريباً.

بعد أن عمل على طباعة مأساته الأولى «كاتيلينا» (١٨٤٨) على حساب المؤلف، ابتسم له حظ النجاح. وعُيِّن الشاب مستشاراً في مسرح مدينة بيرغن التي لم تزل تطمح إلى إنشاء مسرح وطني في النرويج. وتلقن هناك مهنته كمؤلف مسرحي، كما فعل هذا في مدينة كريستيانيا حيث تعاون، بعد ذلك ببضع سنوات، مع بجورنستجيرن بجورنسون، منافسه الكبير والذي سينال جائزة نوبل وكان كل شيء يفصله عنه، فبدأ تعاونه بوسيلة تعاطفه المُعلن مع منحه نزعة الحداثة والحركة العمالية في النرويج.

رغم بداية بحوثة مادية، قرر إيسن الذهاب ليستقر خارج وطنه، في منفى اختياري طوال سبعة وعشرين عاماً، من (١٨٦٤-١٨٩١)، الأمر الذي أدى به إلى أن يعيش، خاصة، في ألمانيا وإيطاليا. وكان ذلك، بالنسبة إليه، احتراساً لا مفاصل منه، على صعيد الأدب، وضرورياً لازدهار عبقريته. فقد توخى العزوف عن ضجر الشمال، والشعور بتماس حقيقي بالمراكز الكبيرة للحياة الفكرية في أوروبا، واتخاذ بعض التبعد عن المجتمع النرويجي حيث تقع حوادث كل مسرحياته الكبيرة تقريباً، هذا المجتمع الذي ستتيح له رهافة مخيلته واستذكاره أن يعيد تكوينه ويتبعه بدقة وإخلاص.

بانقظام دؤوب جداً، ظل وجهة المسائل لُسحنة قاص، على طريقة الرسام دوميه Daumier، مع لحيته التي حرص عليها تماماً، وجهاً شهيراً وأنتج إيسن خمساً وعشرين مسرحية خلال خمسين سنة من مهنته، وانتقل، بالتالي، من مسرح بدايته الوطني، إلى الدراما الاجتماعية، ثم إلى مسرح ينزع بمقدار أوفر إلى الدراسة السيكولوجية. وإن بحوث شبابه المترددة، (حيث سعى إلى التأقلم مع المذهب الرومانسي ذي النزعة القومية الاسكندنافية السائدة)، بحوث قد استمرت أكثر من عشر سنوات. وأما الاكتشاف المتعدد للأساطير الاسكندنافية [Sagas] والقصص القديمة النرويجية، فلم يبعده رغم ذلك، عن تقليده أساليب سكريب Scribe [مؤلف

مسرحي فرنسي] والسعي إلى تقنيته الخاصة، وقد باتت تتجلى فيها العناصر الموائية للرمزية الأولى لمسرحه، كما فعل في: «المطالبون بالتاج» (١٨٦٣)، وهي الأخيرة من سلسلة مسرحياته التاريخية والأوفر نجاحاً، وقد صدرت بعد سنة من صدور الدراما الواقعية «كوميديا الحب» (١٨٦٢) وكانت هجاءً لاذعاً لمؤسسة الزواج الاجتماعية، هجاءً سبق أن أثار فضيحة، فبات أحد مواضيع إيسن الأساسية، ألا وهو قوة الشك الساحقة وأضرار الأثنية التي تحدثها في ذهن الإنسان وروحه.

استوعبت تلك الحقبة مرحلتين، هيمنت عليهما رائعتان أدبيتان: «برفد» (١٨٦٥) و«بيرجيت» (١٨٦٧). وتقسم هاتان المسرحيتان بالفرقة الرومانسية، وهما، على نحو خاص، هجائيتان. وراح إيسن يدفع سُمّه، لأن براند وبيرجيت هما وجهان لشخص واحد هو ذاته: إي إيسن عينه. فهو يندد في إحداها بتخايل الاسكندنافيين إزاء العالم العصري، ويرسم كاريكاتوراً للآخر، وهو التيار الرومانسي السياسي. وإن براند المنعزل والمعتوه، في رأي جواره، هو فرد ليس له وجود إلا بمهمته، ومن أجلها، فيما تلبث حياة بيرجيت المتمتع بالذئذ من بلاد الشمال، يُمثل تتالياً من المغامرات الغريبة التي من شأنها أن تشمل المخيلات بدءاً من مخيلة الموسيقي إدفارد غريغ Edvard Grieg. وإلى جانب الداعي إلى الأخلاق الذي لا يتنازل لأي تساهل، أي براند، فهو من يظل محصوراً في مرحلة الوجود الجمالية لأن إيسن قد فرغ من دراسة كيركغارد!

على قيد التنصت إلى العالم:

لكونه قد تلقن عن جورج براندس، راح أدبينا يتنصت إلى العالم، ساعياً إلى دخول أخبار الساعة، كما تبدي ذلك ملهاته «اتحاد الفتیان» (١٨٦٩)، حيث يهزأ بالوصولية السياسية هزأً قاسياً، وحتى ملهاته «إمبراطور وجليلي» (١٨٧٣) حيث تؤدي له شخصية جوليان الجاحد لدينه الحجة لكي يصف تحول العالم العصري الذي يقتلع ذاته من الديانة المسيحية.

غير أن هذه اللوحة الشاملة والتاريخية تشكل استثناءً، لأن إيسن سوف يحتقر بصورة نهائية قناع التاريخ، متوخياً أن يضع نفسه على قيد تسمع

زمانه وفي المسرحية الأولى من مسرحياته الاجتماعية «دعائم المجتمع» (١٨٧٧) رفع قضية على رجل أعمال تجاري يفتقد الضمير والذمة، وهو القنصل بيرنيك.

عقب تأكيده، مرات عديدة، على قناعاته الملزمة بذرة تحرر النساء (Féminisme) جعل إيسن من هذا الأمر موضوعاً أساسياً لمسرحيته «بيت الدمية» (١٨٧٩). فالبطلة نورا، تريد التحرر من قيود تبذل كرامتها، كما تتوخى أن تنعم باستقلالها الذاتي:

«نورا - حينما كنت اسكن في منزل أبي، لبث يقول لي كل ما كان يفكر فيه فشاطرته آراءه.

وإن كنت على غير آرائه، خبأتها (....) وظل يدعوني لعبه الصغيرة، وكان يلعب بي كما ألعب بضعتي. ثم أتيت إليك، فدخلت منزلك (....)

هلمير - يا لها من عبارة غريبة، وأنت تتكلمين عن زواجنا!

نورا - (رابطة الجأش) أريد القول إني انتقلت من يدي أبي إلي يديك.

(....) وعندما آخذ هذا في حسابي الآن، يبدو لي أنني عشت هنا كما يفعل كائن مسكين.

(....) لكن، كان ذلك ما بقيت تريده، أليس هكذا أنت وأبي، مذبذبان بحقي كثيراً. ومن جراء خطئك أمسيتُ خادمةً نوزماً طائلاً.»

أدركت نورا أنها ارتكبت خطأ جسيماً حيال زوجها. فهي لم تعد تعجب به ولا تحبه، فيما ظلت رغبة المرأة، هي حب الرجل، كذا قال إيسن. فالمسرحية تسرد إذن مراحل مأساة الزوجين، مأساة تحتفظ بكل قيمتها، لكن رسالتها الموائية لتحرر المرأة قد فقدت الكثير من راهنتها.

الكفاح الموائي لتحرر النسوة:

تتابع كفاح المرأة الذي يقوم به إيسن في المسرحية التالية «العائدون» [من العالم الآخر] (١٨٨١) حيث يندد بالزواج العقلي، وهو الذي يخفي اجتماعياً وبسهولة، السماح لعجوز بإرواء غرائزه من فتاة شابة. ويقع موضوع الوراثة

في مركز هذه المسرحية، في حقبة ينتصر فيها المذهب الدرويني، وتتكل البيولوجيا فيه إلى صدارة العلوم الإنسانية. وعلى غرار ما فعل زولا، الذي لا يحبه إيسن أيضاً، فهو يحلل سيكولوجية شخصياته معتمداً على ورائتهم. وفيما ينهض بهذه المهمة، لا يسقط مع ذلك في النزعة القدرية (Fatalisme). فإن هدفه الحقيقي يتخطى كفاح النسوة، وهو تحرير الإنسانية جمعاء من التسلطات الاستبدادية، شاجباً من يُفلحون بمهارة في غش الجماهير. وإن مسرحيته «عدو للشعب» (١٨٨٢) توضح بجلاء قصده هذا. وبرغم أن إيسن قدّم هذا العمل بمثابة مسرحية هائفة «تيسر قراعتها للوزراء، وكبار تجار الجملة وزوجاتهم»، فهي تتم اتهاماً أساسياً، السلطة بجميع أشكالها. وإن الدكتور ستوكمان، يمكن أن يعارض الجميع، فهو شخص متشغف بالحقيقة والحرية، ويرى الجميع يبنونه، أو جميع أصحاب النزعة المهتوية: Carrièreisme أو جميع المحافظين أو رجال اليسار المزعومين، ويرى أن الشعب يحتكره، حتى هذا الشعب الذي يظل هو مدافعاً عنه. وإن «عدو للشعب»، مسرحية نائرة، وتنهض بعظمة الفرد الذي يعارض العدد واستبداده، ويطور الحنين والميل إلى القوضى. واستناداً إلى النجاح الذي حظيت به هذه المسرحية، في معظم حقبة من يُناصرون القوضوية (Anarchisants): فإن معاصريه لم يخطئوا فيما فعلوه.

الطرائق الجديدة:

مضى إيسن عازفاً عن مسرحياته الدرامية المُلتزمة، إلى مسرحيته التالية: «البط البري» (١٨٨٤). وأخذ يتوخى منذئذ أن يسير سريرة النفوس، ويودح بمآسي أعماقها، «ويبتكر طرائق جديدة»، متفحصاً شخصيات معقدة، بل تثير القلق. فتتوَّق العالم السيكولوجي على الأنيب الهجاء.

إن قام البحث عن الدوافع الدفينة التي تحت الناس على التحرك والعمل، بتكوين إحدى خاصيات هذه المسرحية، فمن الصحيح، إلى جانب آخر، أن اللاعقلاني قد بات يقتحم بعنف مسرح الشمال، وذلك بفضل ستريندبرغ الذي نهض «بكفاح الأدمغة» بصفته شبه نظرية علمية، والذي وجد له توضيحاً رائعاً في مسرحية إيسن الجديدة «روزمر شولم» (١٨٨٦)

فحللها كقتل إنسان. وهذه الدراما التي أعجب بها فرويد كمثالٍ موفقٍ للتحليل النفسي، تُبدي المواجهة القاسية والمحتومة ما بين شخصين: الأُس روزمر ومديرة منزله الشاببة «ريبيكا». فمنذ وفاة «بيات» زوجة الأُس، يعيشان منعزلين في قصر روزمر شولم الريفي، في مدينة صغيرة من الإقليم، حيث يتقاتل ممثلو اليسار واليمين دون أية رحمة. وأفلحت «ريبيكا وست» في رد الأُس إلى الأفكار الموالية لنزعة الحداثة، كما نجحت في احتلالها مكانة زوجته، في قلبه، دافعة إياها إلى الانتحار، ومتوسلةً بقدرة إحياء حقيقية. لكن، حيث أن الأمر أفضى بهما إلى معرفة مفرطة حول كل منهما، فإن روزمر الرجل المتميز لكنه ضعيف، فقد زمام أموره، وريبيكا المجانلة، وقعت ضحية لوسواس الضمير فانهارت قواها. وراحت شخصيتهما تتفكك، فارتميا سوية في الشلال، هناك تماماً حيث كانت قد انتحرت الزوجة بيات.

لم تعد نسوة هذا المسرح السيكولوجي نسوة ينعمن بقدرة قوة النفس، ولنسن تأكيدات من صلاح حقهما، كما كانت نورا، بل أُمسين شخصيات غامضة، على غرار ريبيكا، فمن نساء مغويات وشريرات كما ستكون «هيدا غابلر»، بل صوفيّات مثل إيليدا، في مسرحية «سيدة البحر» (١٨٨٨).

في «هيدا غابلر» (١٨٩٠) تابع المؤلف سلسلة بطلاته اللواتي يتعذبن من جراء أهواء غريبة، ويكافحن عُصابهنّ النفسي. وهيدا هي إحدى المرأتين اللتين تحيطان بالأديب الناجح «إيليرت لوفبرغ». وإذ أرادت، مرة على الأقل، أن تسيطر على قدر رجل من الرجال، كما أعلنت هذا جهارة، انتهت إلى اقتراحها على «لوفبرغ» أن ينتحر، وهي تمد له أحد مسدسات والده. إنه، دون أي شك، قتلٌ نفسي، ولذلك تطرأ على البال شخصية جان في مسرحية «ستريندبيرغ»: الأنسة جولي. وحيث إن الحياة لم تعد توفر لها أي شيء ذي قيمة بعد ما حدث، أطلقت هيدا هي أيضاً رصاصة على رأسها.

إن جوّ هذه المسرحيات على نمط ستريندبيرغ، حيث تغور شخصيات منحطة، ولا تفلح في مقاومة اقتراحات من هم الأقوى، فثمة جوّ قائم أيضاً في مرحلة مسرح إيسن الأخيرة. وهي المرحلة التي تُسمّى مع «سولنس البناء»

(١٨٩٢)، حيث تغدو مرحلة مسرح الاعتراف بمعناه الصحيح. فالمؤلف يُقيّم ما قد فعل، ويسعى إلى تبرير نفسه في نظر جيل الشباب الذين يخشى عزوفهم عنه، إذ يجتذبهم مسرح سترينديبرغ الذي ينعم بمركزية ذاتية autocentrique أكثر حصرًا. وبالتالي يُبرز شخصه الذاتي في منتصف المسرح. وها هو سولنس رجل عصامي، كما هو إبسن بذاته، رجل بناء، لكن ساعة تقاعده قد حانت. وتظل إرادته القوية كما هي عليه، وهذا هو الموضوع الذي يُهدم على جميع المواضيع الأخرى، في هذه المسرحية المعقدة بما فيه الكفاية، إلى جانب موضوع عزلة الرجل التأثير. فالعبقرية تعجز عن تحقيق ذاتها، إلا بسحق من يحيطون بها. وعلى غرار سولنس، شعر إبسن وهو يشيخ ويهرم، من جراء ذلك، بأنواع وسواس الضمير المخيفة.

عبرة الحياة في ما يترتب دوماً علينا أن نؤديه، ذات يوم أو يوماً سواه. ومسرحية «جون غابرييل بوركمان» (١٨٩٦) تصف صورة صاحب مصرف قد انتابه اليأس لأنه تحكم بزمام مصير نظرائه من البشر. ولما حانت ساعة الشيوخوخة، اجتر حقه وهيبته، فقد لحق به العار هو أيضاً. وهذا هو الثمن الذي ينبغي عليه دفعه، علاوة على عزله، تماماً كما يترتب على النحات العجوز أنطون زوبيك أن يسدد ديونه في آخر مسرحية لإبسن: «حينما سوف ننهض من بين الأموات» (١٨٩٩)، هذه المسرحية التي قدّمها بعنوان آخر أيضاً: «حانئة عرضية مأسوية».

عبقرية إبسن:

ألا يُحكم على العبقرية إلا برأينا، دون أن نعرف يوماً التبادل؟ إن هذا التساؤل الأخير الذي طرحه إبسن أطال أمد هذا التساؤل الذي شدد عليه ناقدوه قاطبة، هذا التساؤل الذي يوضحه واقع ما ترويه كل مسرحياته الدرامية الكبيرة عن تاريخ الإخفاق منحي التيار المثالي (Idéalisme). وعبر هذا المذهب، أخذ إبسن على عاتقه أن يندد بالأحكام المسبقة، وضروب المراعاة التي اعتمدها المجتمع أساساً لأخلاقه. غير أن إبسن، يُبدي لنا، في آن معاً وكون هواده، كيف أن هذه المثالية لا تقضي إلا إلى الكارثة المفجعة. لعل هذا

الأديب، إلى جانب ثورته على الكذب والذفاق، لم يُراوده الجَم الكثير من الأوهام حول السعادة التي لابد من اكتسابها. فأخلاقياته خاصة به وليست تقليدية ولا ثوروية. وإن نصراء كفاح الطبقات الاجتماعية ليس لهم أي دعم ينتظرونه منه، فهو يأنف بفزع من «حشود الجماهير الكثيفة». وأصيلة كانت تصرفاته كبرجوازي كبير يدعو إلى القوضى. بيد أن نصير القوضى هذا، لم يُبد أي مشروع نموذجي لمجتمع جديد. وكل ما توخاه هو تحرير الإنسان، وفي الطنعة بعض الأفراد الاستثنائيين، هؤلاء الذين يدفعون الإنسانية قدماً. وعاش الأديب شخصياً عيشة برجوازية، وبخاصة، لبث حريصاً على حياة بالغة الظرف والتلطف، بل حياة حريصة على مقامات الشرف ومراتبه، مثلاً بصحبة حاشية صغيرة من المعجبين. غير أنه لم يزل شديد التحفظ، عميق الغموض. فحياته تناقضت، بالتالي، تناقضاً غريباً مع قاعاته كأديب، ومع أحلامه في التكافؤ التي تقضي به إلى تجاوزه قاعته الشخصية بما هو عليه، من جراء افتقاده الشجاعة، دونما شك، وبسبب طبيعته الخجولة. لكن، هل يفقد هذا الأمر شيئاً من عظمة هذه القاعات الراسخة؟.

حيث أن إيسن عاصرَ كلاً من فيكتوريان ساردو، أوكتاف فوييه، دوماس الابن، ولاسيما ستريندبرغ، فهو الوحيد، مع هذا الأخير، الذي ظل عصرياً، وذلك بسداد آرائه، وصحة فنه الأريب في الحوار. وقد بات نفوذه في أوروبا، وإبان حياته، نفوذاً هاماً على المسرح الموالي لمذهب الطبيعة وفزعة الرمزية. وفي فرنسا، حيث أدخله مسرح أنطوان Théâtre Antoine، كما فعل لونغيه - بو، وتم اعتباره معلماً، واندراج الألمان في مدرسته، غالب الأحيان، على نحو لا شرط فيه، وأخرجوا مسرحياته على مسارح كل قصر من قصور الأمراء.

أصيب إيسن بسكتة دماغية، في عام (١٩٠٠)، وعاش بُعسر سنوات حياته الأخيرة، في عقم اضطراري. وتوفي في ٢٣ أيار / مايو عام (١٩٠٦). فندا معتبراً، بصفته مجداً قومياً في وطنه النرويج الذي أصبح لتوه مستقلاً.

تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)

«هناك آلاف من الأفراد المئالمين عبر العالم.

ولماذا أنكم على هذه الكترة الجمّة حولي؟»

(ليون تولستوي)

Leon Tolstói

«لكن هذا شيء من شكسبير، إنه نوع ما من أسلوب شكسبير!» كذا صاح فلوبيير Flaubert معجباً، وهو يقرأ «الحرب والسلام». فمع العمل الأفخم المدهش الذي أظهره للغرب، كان تولستوي، هذا البربري الوافد من الشرق السحيق، ينضمّ للوهلة الأولى إلى كوكبة النخبة من كلاسيكيي الأدب الأوروبي العظماء. أما هو، فقد شرح في مسودة لمقدمة مهملة، لكي يُبرر نفسه من عصيائه قواعد الفن، فكتب: «ليست هذه رواية». لا جرم أن الأمر يعني تحولاً سيئاً للرواية، فلم يكن بعد وضعها الفني، قرابة منتصف القرن، تماماً وضع فن كلاسيكي كبير. لكن تولستوي، أكثر من أي أديب آخر، سوف يُسهم في منح الرواية وضعها. وعقب «الحرب والسلام» (١٨٦٥-١٨٦٩) فقط، ولئن طبق التعريف فيما بعد على من سبقوه، سيكون بوسع لوكاتش Lukacs أن يُعرف الرواية بصفاتها ملحة الأزمنة العصرية.

رواية الواقع:

منح تولستوي الرواية وثيقة نيل أسلوبها وجزالتها، على نحو مفارق إذ قطع حبل الرواية السري، في الأدب المدعو أدب المخيلة، وكان دافع هذا الأدب هو الاسترسال الذي يُراعي تفننات الخيال المبدع؛ فإن تولستوي لم يخترع. فكتاباتة الأولى من سيرة حياته. وفي روايته «طفولة» التي تشير، في

عام (١٨٥٢) إلى ولوجه المسرح الأدبي منتصراً، ثم في «مراهقة» (١٨٥٤)، و«فتوة» (١٨٥٧) التي تبعت الأولى، ابتكر شخصاً لشاب ظريف التصرف من روسيا، في عقد (١٨٤٠)، منوهاً بما لديه من ذكريات. إنها قصص القوقاز (١٨٥٣-١٨٥٥) وسيباستوبول (١٨٥٥-١٨٥٦) التي تدعم شهرته بصفته «كاتباً عسكرياً»، وهي جملة تحقيقات واستطلاعات حيث يقوم المؤلف، المجدد الطوعي منتصباً على خشبة المسرح وسط رفاقه في السلاح. وثمة «عاصفة تلج» (١٨٥٦) و«لوسيرن» (١٨٥٧) وكل منهما يسرد حوادث عرضية من أسفاره في روسيا وأوروبا. وقصته «صباحية صاحب أرض» (١٨٥٦) تروي محاولات خرقاء لشاب مزارع متميز الظرف توحي أن يكونه شخصياً إبان مغادرته الجامعة، ليمنح فلاحيه الهناء رغماً عنهم. والأوفر طموحاً ما بين نتاج فتوته «الفرسان الروس» [القوزاق] (١٨٦٣)، يعتمد أغزر الذكريات شاعرية من إقامة طويلة الأمد في القوقاز، الإقامة التي تبعت هذه التجربة الفاشلة، وليست هي أيضاً سوى سلسلة من ثلاثية سيرة حياته. وفي الحقيقة، أحياناً ما تغدو سيرة الحياة ذاتها وموطناً للخيال (L'imaginaire): وهكذا هو الأمر في: «السعادة الزوجية» (١٨٥٩) حيث يحاول، متردداً في الزواج، أن يخمن المستقبل، ويكتشفه؛ لكن المخيلة المبكرة، هنا أيضاً، تستخدم لجاماً لتفنن الخيال أكثر مما تستخدم لإطلاق العنان لابتكار المخيلة. وحتى عندما يسعى إلى التقوية، مع روايته «الحرب والسلام»، بحقبة حروب نابليون، فيتخذ شباب والديه كتصميم لسرد قصته.

لا جرم أن تولستوي، في هذا التصرف، ليس أصيلاً في ابتكاره؛ فالنزعة الواقعية الناشئة، في الحقبة التي تتكون فيها ميوله الأدبية، ترفض ما هو متفق عليه وروائي، وتسعى بالأحرى إلى ما يؤتق اجتماعياً. ففي روسيا وتحت نفوذ الآداب الفرنسية، كانت «الفيزيولوجيات» الوظيفية تابعة لذوق العصر. ويعلم تولستوي من يُخاطب حينما يُرسل «الطفولة» إلى الشاعر نيكراشوف، رئيس تحرير صحيفة «المعاصر»، وزعيم «المدرسة الطبيعية». بيد أن له معلمين أشد غموضاً وأعز على قلبه: فهناك «الرحلة العاطفية» و«تريسترام شاندي» للأديب لاورانس ستيرن Lawrence Sterne ومؤلف «أخبار من جنيف» للأديب رودولف توبفير. فهما اللذان لقَّاه أن وصف يوم

ما من الحياة لأي كائن آدمي، عساة يكون مصدراً لا ينضب من الملاحظات المثيرة للعواطف والحماس، ومن الاستكشافات اللامألوفة، وأن «تاريخ يوم أمس» وهو بحثه الأنبي الأول، وسبق أن باشره ثم أهمله في عام (١٨٥١)، يمثل محاولة جريئة لوضع هذا الدرس موضع التطبيق المنظم.

المخيلة الساعية إلى الحقيقة:

لن يحتاج الروائي تولستوي إلى أشخاص استثنائيين، إلى مفاخر أو مآثر، إلى حوادث تفوق المؤلف: فإن مشوار الحياة لأفراد معتدلين بذكائهم يوفر له مادة تكفيه لإيقاظ الفضولية والحفاظ على اهتمام القارئ وحرصه. ويخضع تولستوي المجتمع، والعالم المحيط به، وتراتباته وقيمه ولغته، لمعيار صحة الحقيقة الجمالي، لمعيار التفاتية، ولما هو طبيعي. وهذا المعيار هو الذي يصنع، في إحدى قصص شبابه الأكثر دلالة ومغزى، «الأموات الثلاثة» (١٨٥٩) تفوق الفلاح على السيدة النبيلة، وتفوق الشجرة على الفلاح: وسوف يلبث هذا الأمر لديه، وحتى النهاية، المعيار الأساسي لكل حكم أخلاقي حصيف.

على هذا المنوال، تغدو الرواية نفسها أكثر من وثيقة اجتماعية بكثير، أي تصبح مبدعة لنماذج وصراعات يُعرب الأنيب من خلالها عن بنية مجتمع مادية وخلقية، كما هو الأمر لدى بلزاك، ديكنز، تاكيري، ولدى معاصريه ومواطنيه: تورغونيف، أليكسي بيسمكي (١٨٢٠-١٨٨١) أو غونتشاروف. ومن المؤكد، أن ذمة شيء من هذا في روايات تولستوي: «الحرب والسلام»، «أنا كارينينا» (١٨٧٥-١٨٨٧)، «البعث من الموت» مع التتالي الطويل للشخصيات، في روسيا القرن ١٩، وفي ثلاث فترات متمايزة من تاريخها... ولكن، خلافاً لبطل من أبطال تورغونيف أو بطل من غونتشاروف، يظل بطلها المركزي نمونجاً اجتماعياً أقل منه ضميراً متيقظاً، ويطبق (بالعناد نفسه وعلى ذاته وعلى غيره) معيار الحقيقة الصحيحة، ويسعى؛ من خلال المنحى لتيارات مذهب الحتمية Déterminisme في التاريخ والمجتمع، إلى إجابة على التساؤل الدائم دون انقطاع، وهو: «ما العمل؟». وبفضل تولستوي، تمثل رواياته، خاصة، مراحل سعي متعنّت إلى الحقيقة الأخلاقية.

التاريخ دون أوهام Démystifié

مع اجتياح نابليون لروسيا، (وأقيم في عام (١٨٦٢) الاحتفال الخمسيني بذكراه)، تناول تولستوي، أخيراً، موضوعاً متوائماً مع قواه الخاصة وهو: حركة قومية متسعة تقود مجمل جماعة ما إلى داخل الإغصار الأوروبي الذي أثارته الثورة الفرنسية، ذاك الإغصار الذي جعل روسيا تدخل، بصفتها رائدة ومتكافئة، في انقلاب الأمم. وأثار هذا الموضوع حماسه، وبخاصة لأنه طرح المسألة الفلسفية الكبرى للقرن ١٩، مسألة التاريخ، مشفوعةً بوجهين لها، وجهٌ لدور الفرد في مصير الأمة الجماعي، ووجهٌ التبعد التاريخي لحياة البشر.

إن موضوعاً كهذا، وقرّر له المناسبة لكي يُظهر القوة الخلاقة والنفحة الملحمية، بقصد بث الحياة في تحرك ما يقارب خمسين شخصية والنهوض في آن واحد بعدة مهمات، ولكي يأخذهم بالاعتبار طوال مدى يمدّ من فيينا إلى سان بطرسبورغ، ومن تيلسيت إلى تولّا. بيد أن الطريقة بقيت هي عينها: فالتاريخ يُعاش يومياً، أكان ثمة محادثات صالون في سان بطرسبورغ، أم الحياة العائلية لنيل في ريف موسكو، أم الطقوس الثابتة لنظام استخدام الوقت لدى سيد متكبر قابع على أراضيه، أم الاشتباك الغامض حيث يندفع الجذدي، فيضرب ويسقط وينهزم دون أن يعلم، على غرار فابريس في معركة واترلو، أنه يشارك في الحدث التاريخي الذي سيُدعى معركة أوسترليتز، أو معركة موسكو. وإذا يرى كل من نابليون، إليكساندر الأول، كوتوزوف، مختلطين بأبطال الرواية، مأسورين في الأوضاع المبتذلة عينها، فهؤلاء العظماء يُمدّون أبطال الروايات بتاريخيتهم (Historicité) ويستمدون، بالمقابل، بعدهم الإنساني. وإن تولستوي، إذ يعيد بذلك الحدث التاريخي إلى ما هو معاش يومياً فهو يجعل من الرواية بحثاً يسعى إلى تفهم التاريخ، بوسيلة آليات ملموسة في تصرف البشر ومواقفهم.

وهنا، ثمة استنتاج يفرض نفسه: إن تمكن الإنسان من الحوادث، فهو يتعاضد بمقدار ما تثبت مشاركته على درجة أدنى من الوعي. فإن غريزة الفلاح البسيط، كما يظهر الفلاح أصم حيال ما تلقّيه عليه الطبقة النobile المتفورة من خطب وطنية، هي غريزة قد فعلت أكثر مما فعل النبلاء في سبيل تحرير روسيا من الاجتياح الأجنبي. وكوتوزوف، القائد الروسي الأعلى الذي ينال في مجالس الحرب، قد انتصر على نابليون الخبير في استراتيجية الحروب، وهو الذي لا يقوم إلا بالمضايقة لمن يعتقد أنه يأمرهم. وثمة استنتاج أوسع عمومية أيضاً وهو أن تولستوي يخلص من تحليلاته الاستراتيجية، في الجزء الأخير من عمله، إلى ما يلي: يشتمل كل شرح عقلائي للتاريخ على منحنى الذرعة الحتمية Déterminisme فيما أننا أحرار، وحيث أننا أحياء ونقوم بأفعالنا، هناك بالتالي قسط أساسي من الواقع الحقيقي يغيب عن عقلانا ويعزف عن التاريخ كما نستطيع معرفته. ويرينا المشهد الأخير من «الحرب والسلام» البطلة ناتاشا التي شاهدناها مراهقة وعفريئة خبيثة، ثم فتاة شابة رومانسية، ثم أما شابة سعيدة، أنها تتأمل بسعادة أقماط طفلها المقدرة. فكيف يُقال بمزيد من الوضوح إن اوستيرليتز وبورودينو ومعاركهما ليست سوى ظواهر ثانوية عارضة (épiphénomènes) لتاريخ قائم مستديم، ومكانه العائلة الإنسانية، وفصوله: الولادة، الحب، الموت؟ في الواقع، الحرب والسلام رواية التاريخ أكثر منها رواية تاريخية، ورواية تعارض التاريخ الذي جعل القرن ١٩ منه صنماً من الأصنام.

كشف الوجود وتعريفه:

التحفة الأثرية الثانية والكبيرة من نتاج تولستوي هي (أنا كارينينا) Anna Karenine ونقترب أكثر من الرواية التقليدية: إنها قصة امرأة شابة متزوجة، وتنتمي إلى المجتمع الراقي لمدينة بطرسبورغ، وقد أفضى بها

الهموى إلى الزنى، ومن ثم إلى الانتحار. وهنا أيضاً، لا يقوم عمل الابتكار الروائي، رغم ذلك، على اختراع حبكة، بل على السؤال عما هو واقعي، بوسائل المخيلة. إن هذه الرواية دراما حقيقية وقد شاهد تولستوي حل عقدها، فأدى به الأمر إلى التفكير في الحب والمرأة والزوجين والعائلة.... ولأجل الاعتراف بحق البطلة، وتفهم ما فعلت، وإثبات المسؤوليات، لابد من أن نموضعها في عالمها، فيعاد تكوين دنيا حياتها. وينبغي أن نقارن حياتها بحكاية زوجين سعيدين تقوم حياتهما، بمعزل عن طبقة الأعيان، على عمل الأفلاحة، ومتوائمة مع الطبيعة. فتكتسب الرواية بذلك، كما في «الحرب والسلام»، ورغم غياب موضوع تاريخي، الكثافة الإنسانية والحركة الجلية الخاصة بملحمة، وهذه المرة، على إيقاع تعاقب الفصول وأعمال الحقول، فتشكل ما يشبه الأساس الثابت لحياة تصوير فيها الدراما منحرفة شاذة.

بيد أن صفاء الملحمة هذا لا يستطيع أن يخنق زمجرات قدر مأسوي راسخ في حيوية منتصرة على «أنا» بانفعال هوى يمثل ازدهار كيائها. وعلى نقيض ذلك، سيغدو صفاء الملحمة مهزوزاً عكراً. وفي أحضان حياة زوجية لا تعتربها الغيوم، أخذ الرجل «السعيد»، «ليفين»، وهو في هذه الرواية صوت الضمير، يشهد دون أن يفهم، زوال جميع أسباب حياته، ويتشبث، مثلما يفعل بخشبة نجاة له، بالمرأة التي يعتقد أنه يجدها في جملة ينطقها أحد الفلاحين أمامه.

إن هذا الاكتشاف لبعد الحياة المأسوي الذي خبأته، حتى ذلك الحين، طاقتها الحيوية الكبيرة، هو الذي سيستحوذ على عقل تولستوي وسيطر منذئذ على تفكيره، حين يختم روايته «أنا كريتنا». وسوف ينحو هذا الاكتشاف بالرواية إلى التماس إيمان معتدل بما يكفي لكي يفرض قاعدة حياة مطلقة؛ وانطلاقاً من قاعدة الحياة هذه التي ترغض أية نسوية بحل وسط، يتجه إلى نقد جذري لمجتمع القرن ١٩ في نهايته؛ وهو هذا المجتمع الذي لا تستخدم جميع

مؤسساته، في نظره، إلا لتبرير تسلط طبقة طفيلية على من يعيشون من العمل
المجدي الوحيد، ألا وهو عمل الأرض.

حسب رأيه، لم يعد الفن الذي مارسه هو عينه، سوى تسلية أناس
أغنياء: فأذكره ولم يستعد الكتابة إلا لكي يُعري ويكشف حالة الإنسان
المائتة، في روايته: «موت إيفان إيليتش» (١٨٨٦)، فيندد بغش الزواج
[البرجوازي] وخداعه، في روايته «سوناتا إلى كروتزر» (١٨٩١)،
وبمراة نظام قضائي سجونى، سياسى / إدارى، مراة لا طائل منها
سوى الدفاع عن الامتيازات وحمايتها كما في: «قيامه الأموات». ويشجب
مصائد حضارة باتت فاسدة بأكملها، ومضت بها الملكية الروسية إلى أهالي
الجبال القوقازية: (حاج مراد ١٩٠٤) أو من أجل الدعوة إلى الهدى وإلى
الحياة حسب الروح والعقل (معلم وخادم ١٨٩٥)، و(الأب سيرج ١٨٩٨).
لكن، لبث طول باعه سليماً لا عيب فيه، ونتاجه الأخير لا يُدي أي
انحطاط ومع صفاء ملحمي في دُنْ، بقيت له الرؤيا التشكيلية ذاتها هي
الحقيقة. كما بقي له صفاء الذهن الذي لا يرحم، وقد تعزز هذا بوضوح
الرونق، ونفاذ السهم الناقد. لأن التبرير الأخلاقي، الذي بات له منذئذ
ضرورياً، لا يختلف إلا قليلاً (لا من حيث طبيعته) عن مقتضى الحقيقة
التي ما فتئت تلهم آثاره، وتؤمن دوام بقائها ورونقها.

نهاية القرن

«كلُّ فنٍّ نافلٌ تماماً.»

(أوسكار وايلد، Oscar Wilde صورة دوريان غري)

تميز نهاية القرن ١٩ بنزعات قد تظهر متناقضة، عند نقطة اتصال عالمين. فمن جهة، تيار جمالي بأقصى الاندفاع، وقد أمكن وصفه بتيار منحي نزعة انحطاط (Décadentisme)، تبديه أعمال وايلد، هويز مانس، ستريندبرغ. ومن جهة أخرى، المذهب الرمزي، وقد كوّن مدرسة حول مالارمييه، ومع ميترلاندك وشرع الطريق إلى مسرح الصمت.

إلى جانب هذه التيارات الكبيرة، كانت نهضة أدبية توقف شتى أقطار أوروبا، فيما تبرز على نحو متواتر، مواضيع تؤذن بالقرن العشرين: أدب وسياسة، أدب وقضية نسويّه.

روح «نهاية القرن»:

في عقود القرن ١٩ الأخيرة، ظهرت حساسية جديدة كردة فعل حيال المذهب الوضعي والنزعة الطبيعية. وبمقدار ما سبق لهذه النزعة أن اهتمت بوصف حقيقة الواقع حتى أقسى سوقيتها، كذلك انسأقت روح «نهاية القرن» إلى البحث الرهيف عن ظرف الفن، (Raffinement) وعن الجمال والفن. وهناك ثلاثة مؤلفات تكشف، في آن واحد تقريباً وبصورة مثالية، إمكانات النزعة الإنحطاطية وهي: «وصف دوريان غري» للأديب وايلد الذي تأثر تأثراً قوياً بمؤلف هويزمان: «بالمقلوب» وتأثر جزئياً بكتاب إبسن: «هيدا غابلر». وقد بقي التيار الجمالي الذي نشرته هذه الأعمال اهتماماً حماسياً في المنتديات الصغيرة، والتجمعات والمجلات الأدبية.

كل فن ناهلٌ تماماً:

اندلست وقاحة أوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠) في مقدمة «وصف دوريان غري» (١٨٩٠). وبعد ذلك بثلاثة أشهر، انتصرت روح نهاية القرن على المسرح، مع مسرحية إيسن «هيدا غابلر». ومذ عقود قد انقضت، كان تيوفيل غوتييه Theophile Gautier وحركة «الفن من أجل الفن» قد أعدا طرائق المنحى الانحطاطي بقولهما: «قد أعدل بكل فرح عن واجباتي كفرنسي ومواطن، لكي أشاهد لوحة أصلية من رفاةيل، أو امرأة جميلة عارية على سبيل المثال، الأميرة بورغيزه، حين جلست إلى كانوفا» (مقدمة إلى الآنسة لثويان، ١٨٣٥). واقترح اوسكار وايلد في مقدمة «دوريان غري» تحليل التأثيرات المثلية، بل المفسدة، التي من الممكن أن يحدثها مثل هذه الجمالية، في المضمار الشخصي وفي المضمار الأدبي على السواء: «الفنان خالق للجمال وإن تسمية كتاب بأنه أخلاقي أو لا أخلاقي لا تطابق أي شيء: فأي كتاب هو حسن الكتابة أو رديء الكتابة وهذا كل ما في الأمر. ولا يوحى الفنان البرهنة على أي شيء وكل شيء يضاف عليه ناهلٌ، وحتى ما هو حقيقي. وكل فن ناهلٌ تماماً».

للعمل الفني تأثيرٌ على متذوق الجمال ونصيره أكثر مما للحياة ذاتها. ولذلك، فإن قراءة (كتاب أصفر) صغير تبدو زمناً حاسماً، في نظر «دوريان غري» الشاب: والقدر الذي كان دوريان يتوقع أنه قدره، يُقدّم في هذا الكتاب كمنحى سلوك مثالي، يُصيّره منذئذٍ خاصاً به. ومن الممكن أن يكون هذا الكتاب تماماً: «دراسات حول تاريخ «النهضة» (١٨٧٣) لمؤلفه الكاتب «باتر» أو «بالملقوب» لمؤلفه «هويسمنس» Huysmans».

أترحياتك حين تكرر أيامها:

إن كتاب «النهضة» للأديب - والفنر باتر Walter Pater - (١٨٣٩-١٨٩٤) يشمل سلسلة تترى من البحوث الأدبية خصّصت لموضوعات الفن، وسعت إلى إعادة تعريف «النهضة»، لا بصفتها حقبة تاريخية، بل كحالة ذهنية من شأنها أن تظهر مجدداً في أية حقبة أخرى، ولا سيما في نهاية هذا القرن. و«الخاتمة» التي حرّرت في الواقع خلال عام ١٨٦٨، قد أثارت

فضيحة، لأن هذا البيان المنادي «بالفن لأجل الفن» كان يمتدح ضمناً مذهب الإلحاد ونزعة اللاأخلاق. «إن الاحتراق دوماً من هذه الشعلة القاسية كقساوة الحجر»، التي أوقدت شعلة الذقد المثلهم ولهيئه: (كذا هو قانون عقيدة «باتر» حين يتحدث عن الإيديولوجية الجمالية). [من وحي ماسوني!].

(يمثل كل من الشغف الشعري، والرغبة في الجمال وحب الفن من أجل الفن أعظم حكمة. لأن الفن يقدُّ إليك ولا يُقدِّم لك، بإخلاص، شيئاً آخر سوى إنارة حياتك حين نكرَّ أيامها) (والتر باتر، «التهضة»).

كتب الشاعر والمؤلف المسرحي النمساوي - هُوغو فون هوفنشتال - معلقاً على نص «باتر» ما يلي: (نحن جميعاً، بطريقة أو أخرى، نعشق ماضياً ثم إدراكه ونتميق معالمة بوسيلة الفنون. وذلك، إن صحَّ تعبيراً، طريقة للاندغاف بمثل أعلى، أو أكله، بحياة تُصيرها مثالية: idéalisé. إنه المذهب الجمالي، إحدى هذه الألفاظ الشهيرة في انكلترا؛ وهو أيضاً عنصر هام يجتاح ثقافتنا وخطر كما هو الأنهيون).

كتاب مسموم:

هذا الحبُّ للماضي، الذي بوسع المخيلة أن تعتمد عليه وتخلق، كان حبُّ جوريس كارل هُويترمانس (J. K. Huysmans) (١٨٤٨-١٩٠٧) في روايته «بالمقلوب» (١٨٨٤)، حيث يُميَّز كثيرون: «الكتاب الأصفر» الذي قدَّمه إلى - دوريان غري - مُلقنة اللورد - هانري ووتون -.

(كان مُحَرِّراً بأسلوب منمَّوٍ تنميلاً غريباً، وفي آن معاً، مثاقفاً وغامضاً، زاخراً بألفاظ لغة عامة، وتعايير أمست مهجورة، ومصطلحات تقنية، وكنايات مُحذقة؛ وهذا ما يسمُّ طابع آثار البعض من أكمل الفنانين ما بين أتباع الرمزية في فرنسا. ووجدت فيه كنايات لا نقلُّ قباحة عن السحليات^(*)، وله من الرونق ما هو مُحذق بنفس المقدار.

(*) جمع سحلية v andas: نباتات هندية الزينة.

ووصفت فيه حياة الحواس بمصطلحات الفلسفة
الصوفية. وما كان المرء يعلم من بعد تماماً، في
بعض الأحيان، هل يقرأ مقتطفات روحية لأحد
فلسفي القرون الوسطى، أم اعترافات سقيمة
لخاطي ما عصري. فكان كتاباً مسموماً.)

(أوسكار وايلد، وصف دوريان غري)

عندما صدر كتاب «بالمقلوب»، كان هيوزمانس قد نشر عدة روايات
متبعاً تقليد النزعة الطبيعية. ورواية «بالمقلوب» هي المجلد الثاني من
مجموعة ثلاثية، وعنوان الكتاب الأول «مع التيار» (١٨٨٢)، وعنوان الثالث
«في طور التخلي» (نشر في عام ١٨٨٧). وهذه العناوين الثلاثة تلمح إلى
حالة زيفان أو إلى استحالة الهروب، أو إلى ثلاثة وجوه «داء العصر»
الجديد، الذي يتبدى بشكل وَهَنٍ وَمَلَلٍ من العالم. و«بالمقلوب»، رواية يُمكن
حقاً اعتبارها كشرعة لحركة الانحطاط التي تفكئ مناهضةً لتقاليد منحي
النزعة الرمزية.

«دس إسبنت» شخصية مركزية في الرواية وهو قبل كل شيء غندور
متأنق: (dandy) ينصب اهتمامه على تفصيل ثيابه، وشكل حذاءه، وتواءم
أناقة ألبسته مع تواءم أثاث منزله. ولكن، وثمة هنا أحد القوانين الأساسية
لمنحي حركة الانحطاط يستخدم «دس إسبنت» النزعة الغندورية المتأنقة
(dandysme) عاكساً إياها عليه. وسوف يعيش كغندور في اعتزاله المنفرد في
«فونتونييه» ولكن بمعزل عن الناس، حيث أنه، في آنٍ معاً، فاعل حرصه
وعنايته وموضوعهما. وكل ما يحبه يلبث بالضرورة مصطنعاً ومصنوعاً بيد
الإنسان. فالطبيعة ليس بوسعها إلا أن تتكرر وتجز عن منافسة ابتكار
الإنسان ومخيلته. ومن ثم، فهو يُعارض الجمال الأنثوي (وهو عمل
«الطبيعة» ويُعتبر، على العموم، بمثابة إنجازها الأوفر أصالة والأتم كمالاً)
بجمال القاطرة في ذلك الزمان. وعندئذ، ينبري لوصف جمال قاطرتين
(قاطرة كرومبتون، وقاطرة إنغريث) بألفاظ تخصص عادةً لوصف النساء.
فالانحطاط يكره النساء ويعاديهن، إذ يرى الأذوثة قوة تقتحم الرجال. وعلى

هذا المنوال، تتطور أسطورة «سالمويه»، Salomé انطلاقاً من لوحات غوستاف مورو الزيتية، وكذلك من آداب نهاية هذا القرن، فكتبَ بارييه لُورفيلي: (بعد كتاب كهذا لا يبقى من بعد على المؤلف إلا الاختيار ما بين فوّهة مسدس وقدمي الصليب) (وهذا ما قد حدث)، كذا سوف يُضيف هُيوزمنس في خاتمة مقدمة عام (١٩٠٣): فقد انعزل [الغندور] في دير «تراب Trappe السيدة العذراء» في «إيغني».

الاهتمام برواية «بالمقلوب»:

عام (١٨٨٩)، أي خمس سنوات عقب نشر «بالمقلوب» صدرت رواية «طفل التلذذ» للأديب «غابرييل داتونزيو». وكما كان الأمر مع - هُيوزمنس - ثم مع - وايلد -، ومع سُلالة تيار النزعة الحسية (Sensualisme) الشهوانية التي امتدحها الأديب «باتر»، نجد في هذه الرواية الانحطاطية تأكيداً على أولوية المتعة. - جُون بارييه لُورفيلي (J. G. d'Aureville) (١٨٠٨-١٨٨٩)، على غرار «أوغوست فيليبي دُ نيل - آدم» (١٨٣٨-١٨٨٩)، أديب يكنّ احتقاراً للقرن يماثل احتقار أبطال «إيسينيس». والناتج الأكثر شهرة للكاتب دورفيلي وهو «عبدة الشيطان»، خضع للرقابة منذ صدوره عام (١٨٧٤)، ولم يصدر مجدداً إلا في عام (١٨٨٢). أما «فيلبي»، وهو أحد الشعراء الملغوبين الأعزاء لدى «فيرلين»، فقد اتخذ هو أيضاً موقفاً مناقضاً للمذهب الوضعي في نتاجه: «قصص شرسة» (١٨٨٣) و«قصص ذات فكاكة مُلَقَّة».

إن «موريس بارييس» (M. Barrès) - (١٨٦٢-١٩٢٣) ورث وصية أخرى من «هُيوزمنس»: وصية التعبد لأننا [للذات] وهو التعبد الوحيد الذي يُفلح أبطال «إيسينيس» في الإشادة به. وسوف يستمد من ذلك عنوان مؤلفه الثلاثي: «تحت أنظار البرابرة» (١٨٨٨)، و«رجل حر» (١٨٨٩)، و«حديث بيريكس» (١٨٩١). وإن الحرية التي يطالب بها أبطال - هُيوزمنس - هي أيضاً إحدى أقوى كلمات الأديب «جيد» A. Gide ولئن ترتب عليها الاندراج في بناء النزعة اللاأخلاقية. وفي رواية - «كوبيروس» - الصغيرة «القدر»

(١٨٩٠): (Fatum)، الشخصية الرئيسية هي غددور كامل المواصفات. وقد لبثت أقاصيص - كوبيروس - ورواياته التي ألفها ما بين (١٨٩٠) و(١٩٠٠)، متهورة بجو باهظ من الوسوس، ونزعة منحنى الجمالية.

الشاعر التشيكي الانحطاطي والأوفر تمثيلاً للحركة هو «جيرى كاراسيك زة لفوفيتشة» (J. K. ze Lvovice) - (١٨٧١-١٩١٥). وفي قصائده «حوار مع الموت» (١٩٠٤)، وفي روايته «نفس قوطية» (١٩٥٠)، وفي مسرحياته وفي هزلياته (Saynètes) [ذات الطابع الإسباني] المتسمة بالنزعة الانطباعية وهي نثرية، يجعل جو هذه الحقبة متسماً بتمام الانحطاط.

من الممكن الشعور بفن سنوات (١٨٩٠) كنن جدي يخصص الانطواء المتسم بالنزعة الطبيعية وتشجيع قيم الأشكال الجمالية (Esthétiser). وتعارض هاتان النزعتان الموقف الباهظ والضيق والبورجوازي الذي تطور في هذا القرن، قرن التصنيع والمذهب النفعي. ومن الممكن أن يكون موت «هيدا»، في مسرحية المذهب الطبيعي لدى «هيدا غابلر» (١٨٩٠) رمزاً لإخفاق جهود التجدد والإحياء في فن هذه الحقبة، وذلك مع التذكير بأن الحقبة هذه كانت، على صعيد الفنون، فترة «الجيل الأساوي»، حسب عبارة بوزر. ومن المحتمل اعتبار هيدا بطلانة أو نصيرة للنزعة الغندورية (dandysme)؛ فقد اختارت هذا الأسلوب في الحياة، دون تعرض محتمل للشبهات، وذلك حينما مدت إلى عشيقها القديم «إيليرت ليفبورغ»، مسدساً لكي ينتحر.

هيدا - اصنع إلي، إيليرت ليفبورغ؛ ليكن الأمر هذا على نهاية جميلة: وعليك الانسلاخ من حياتك بصورة جميلة.

ليفبورغ - نهاية جميلة؟ (يبسّم..) مع إكليل من الكرم؟ وهذا ما انتهيت إلى اقتراحه علي منذ زمن طويل.

هيدا - كلا! لا ألقُ بالإكليل من بعد. لكنني أدقُ نوماً بالجمال. وداعاً!

قامت «هيدا»، كما فعل «دوريان»، بإثارة استنكار معاصريها بمذهبها اللاأخلاقي الظاهر، وبعجزها عن العيش طبقاً لمبادئ وسطها الاجتماعي. ولكن، مع تحديها «إيليرت» وتحريضه (وهو إنسان استثنائي مثلها) على

الانتحار «بطريقة أنيقة جميلة»، لا تطلب منه سوى ما هي متأهبة لفعله، لشدة ما تلبث بعيدة عن الروح البورجوازية الصغيرة الضيقة بأفاقها لدى زوجها وزملائه وأصدقائه. ولكونها مُتَعَبَةٌ من العالم، تضجر «هيدا» كما يفعل أبطال «إيسينتين» فتلعب بالحياة وكأنها لعب خطر. لكن لعبها مسدسات، أناس، حيوات (vies)، مثل غليا. وهنا كل الفارق ما بين «إيسن، وايلد، هويزمنس». ويبدو أن عناصر الانحطاط في هذه المسرحية، تجلب نفحة جديدة للمسرح لاسيما وأن هذه العناصر تُستخدم في منظور موال للذرة الطبيعية (naturaliste).

الكاتب المسرحي «إيفو فينوفيتش» (Ivo Vojnovic) (١٨٥٧-١٩٢٩) هو مؤسس المسرح الكرواتي ذي الذرة الرمزية، وقد تأثر بإيسن وقاطع المسرح الرومانسي. واتخذ مدينة مسقط رأسه بمثابة إطار لمسرحياته: «ثلاثية دوبرافيك» Dubrovnik (١٩٠٠).

«الذرة الطبيعية ثم تمت... ثمة رسالة لاحقة...»

(بولي أليكسي / Paul Alexis)

- تطور التيار الطبيعي -

Naturalisme

لم يَأتِ إنتاج التيار الطبيعي بهذا الجو في نهاية القرن. واهتم ماكسيم غوركي (M. Gorki) (١٨٦٨-١٩٣٦) بعالم العمال، وذلك في «بؤساء المجتمع» (١٩٠٢). وفي «المرضية» (١٩٠٢) من تأليف المجري ساندور برودي (S. Brody) (١٨٦٣-١٩٢٤) نكشف بعض تماثل الصلة «ببؤساء المجتمع»: رواية «غوركي»، بيد أن الجو الغنائي يلبث بالأحرى منتمياً إلى تشيخوف. وقد اختار هنري بك (١٨٣٧-١٨٩٧)؛ على نحو واضح المسرح الموالي للفرعة الطبيعية، المؤاتي للتنديد بالأخلاق الشائنة للطبقات المسيطرة: «الغريبان» (١٨٨٢). وقام «جول رنار» (١٨٦٤-١٩١٠) بالتجديد مع «نفقة من الجزر» (١٩٠٠): فهو يفضل أن يضع موهبته المنتمية إلى الفرعة الواقعية، والفرعة الرمزية في خدمة حقيقة الشخصيات، بدلاً من الاهتمام بتماسك العقدة المنطقي. ومسرحيات الهولندي هيرمان هيجرمانز (H. Heijermans) (١٨٦٤-١٩٢٤)، وكان مؤسس المجلة الدورية الاشتراكية ومديرها. ومسرحيته «الدليل الشاب» (١٨٩٧-١٩٠١) نعتت بالنجاح في جميع أرجاء أوروبا، ولاسيما منها «كما يحلو لله وحده» (١٩٠٠) حيث يقوم بتحليل المفاصل الاجتماعية.

بقي بعض الروائيين من جميع أوروبا موالين للمذهب الطبيعي، وتأثر كل منهم، حسب طريقته، على تحويل مناه. فالأسكتلندي روبرت لويس ستيفنسون (R. L. Stevenson) (١٨٥٠-١٨٩٤)، كان تلميذ بلزاك وفلوبير الفرنسيين من حيث الأسلوب، وقد فضل الحكاية القصيرة. وأعماله المعروفة بالأكثر.. هي: «جزيرة الكنز» (١٨٨١-١٨٨٢) التي تبدي حسنة بالدينامية في القصة، وفي آن واحد، رغبته في اكتشاف ووصف مناطق تجهلها

الجغرافية والسيكولوجيا وعلم الأخلاق. وفي سنة (١٨٨٤)، بدأ بمناقشة عامة مع الأمريكي هنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) الذي كان في المنفى، حول موضوع فن التخيل. وكلن جيمس يسعى إلى التعبير في القصة الخيالية عن حقيقة الواقع، على منوال قلوبير، فيما يُصرّح بأن «سرد قصة هو حقاً سرد كذبة». أمّا رُؤْيَارْدُ كِيْپْلِنْغ (R. Kipling) (١٨٦٥-١٩٣٦) الإنكليزي الهندي، فنظّر إلى معاصريه نظرةً مجردةً وفي «كتاب الغاب» (١٨٩٤-١٨٩٥) قدّم مجموعة من القصص القصيرة استمدّها من حياة مُوْغلي: طفل متوحش ربّه حيوانات الغاب - وراح يصف مملكة الحيوانات بأنها أفضل نظاماً من المجتمع البشري القاسي والهمجي الذي نبذ هذا الطفل.

إن تلميذي الروائي اليوناني بْسِيخَارِي: «ألكسندروس باليس» (١٨٥١-١٩٣٥) و«إفثالوثيس»، أقدما على تبني اللغة اليونانية الشعبية بانطلاقة جديدة. وفي الحين ذاته، مع ذلك، مرّ التطهير بضِحة مُحَرَّرَة في لحظة «طُرّاً»، كذا صاح الأب أُوْبُو، في أول جواب من مسرحية «أوبو الملك» (١٨٩٦) من تأليف ألفريد جَارِي (١٨٧٣-١٩٠٧). فإن هذه الألفاظ: «التجديف»، «الكرش، الجوف البطين» لدى الأب أُوْبُو تُعرب عن «سخرية عظيمة» وتُحلّت بوضع الإبهام على الأنف واليد مفتوحة: (pied de nez)، في مسرح المذهب الطبيعي (زولا، بيك، سينج)، أو في التيار الواقعي السيكلوجي لدى ستانيسلافسكي، مُخرج مسرحيات «شخوف» و«غوركي».

التيار الكوزموبوليتي، التحيزات، المنتديات الأدبية:

كان إيسن يعيش في مونيخ عندما كتب «هيدا غابتر». وقد وجد وإيلد إلهامه من أجل دوريان غريّ إبان إقامة له في باريس، وخالط خلالها الأوساط الأدبية، وعلى غرارهما، ابتعد العديد من الفنانين عن أوطانهم سعياً منهم إلى تواجدهم حول رجل أو فكرة، أو حركة، فيكون هذا التواجد في منتديات تتعم مداولاتها المثمرة باهتمام مُتّبِه على الصعيد الأوروبي. فكانت هناك: أيام الثلاثاء في شارع روما لدى مالارميّه، والمنتدى الصغير عند فريد ريتشباغن (الْمُنْشَف بالسيكولوجيا) والمقاهي الفنية الألمانية أو المقهى النمساوي غرينستايدل Greinsteidt.

أمسيات شارع روما:

غادر هويزمنس مندى زولا بقصد التردد إلى مندى ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) وأعلن عنه لأفراد الشعب جميعاً. وفي الواقع كان حيّز اللقاء الأهم في باريس، على الصعيد الأدبي، يقع في شارع روما، حيث طفق مالارميه منذ عام (١٨٨٠)، يستقبل زائريه، بصورة منتظمة. من أجل «أحاديث الثلاثاء». وعلى كُرّ الأعوام، تصادف في منزله كل من: «سيمونز، وايلد، موكيل، فالتيري، مورياس، فيرلين، موبان، كمان، جيل، جورج، ميترلانك، فيرهارن، كلونيل، جيد» - ونكتفي بذكر بعض رجال الأدب هؤلاء. وقد تردّد أيضاً إلى صالون «المعلم» الرسامون والمصورون بالألوان «موريزور، ويستلر، مانر، غوغان»، وكذلك الموسيقار «د بوسني».

استذكر ذلك الكاتب الإنكليزي أرثور سيمونز (A. Symons) (١٨٦٥-١٩٤٥) فقال: «إن أيام الثلاثاء هذه كما يبدو لي، قد كانت فعلاً، نفسية الأهمية جداً، في نظر شبان جيئين قد صنعوا الأدب الفرنسي فكان حيّزاً لبث فيه الفن والأدب ماهية الجو بذاتها السائدة، وكاد الجو يكون نينياً، وربّ المنزل، على بساطته الرسمية، وبمسحة من المبالغة، كان كاهناً... وبقي من المسحّل أن تغادر مالارميه دون الشعور بتأثير مُهدئ قلّ ينبعث من هذا الحيّز الوداع، بمعزل عن طموح لا شخصي إلى الكمال، وبدون تصميم على كتابتنا، ولو بالقل، سؤنية، صفحة من التثر قد نغزو، بطريقة ما، كاملة بقدر المستطاع، وجديرة بصديقنا مالارميه».

طفق البلجيكي ألبير موكيل (١٨٦٦-١٩٤٥)، نصير الفرعة الرمزية ومؤسس مجلة «والونيا» الشعرية يُعرب عن المشاعر عينها في لمحة مأتية حول مالارميه وقد حرّرها من أجل صحيفة «ميركور فرنسا»، فكتب ما يلي: «كنا نقضي هناك ساعات لا تتنسى، هي لا شك أفضل الساعات التي سنعيشها مدى الحياة. والذي ما فتئ يستقبلنا كان النموذج المطلق للشاعر».

لكن سعيه إلى الكمال أفضى إلى أن مالارمييه قد كتب قليلاً جداً. ومن تلقاء نفسه، ما كان يتساهى يوماً مع النزعة الرمزية. وصرّح ذات مرة بقوله: «أكره المدارس والمذاهب». وفي عام (١٨٦٠) قرأ ديوان بودلير: (أزاهير الثمر) فتركت له القراءة انطباعاً عميقاً جداً. وطُبِعَ ديوانه الأول المشتمل على عشر قصائد في مجلة «البارناس المعاصر» عام (١٨٦٦). وتُبدي قصيدته «نسيم البحر» ما يتوق إليه مالارمييه من كمال روحي، قام بتشجيعه وتعديله مساره إغراءً «أغنية البحار»:

«جسدي حزين، وأسفاه!

وقد قرأت الكتب كلها

هيا إلى الهروب! الهروب إلى هناك!

فأنا أفسح أن طيوراً باتت ثمة

فهي ما بين الأزبد المغصور

وما بين السماوات!

لا شيء، لا الحقائق القديمة

دعكسها المقلات،

لا شيء سوردع قلبي هذا

وهو ينغمس في يَمّ البحار.

إيه يا أيها الليل!

لا الثور الخاوي من القنديل

على بياض قرطاسٍ

ينود عنه لونّ البياض

ولا المرأة الشابّة

وهي تُرضع طفلها

سأمضي! (...)

منح ألفاظ العشيرة [الأدبية] المزيد من نقاوة المعنى:

لم يكن مالارميه يرضى باللغة كوسيلة للتعبير الشعري؛ وعندما أرادت الصحفية الإنكليزية «إيكونوكس»: [اعتدال الربيع] أن تنشر أفكار الشاعر، فقد نشرت ببساطة عدداً أبيض بكامله. وكانت فكرته الموجهة بقوة: (منح ألفاظ العشيرة [الأدبية] المزيد من نقاوة المعنى)، كما كتب هذا مالارميه في مؤلفه «قبر إدغار بو» (١٨٧٠). وتضمنت طريقته الساعية إلى تحويل اللغة الدارجة إلى مثال شعري أعلى، واستخدام نزعة رمزية الأصوات» التي وصفها في «الكلمتين الإنكليزيتين» (١٨٧٧)؛ (sneer) [سئير] و (Snake) [سنيك]: كلمتان لهما «الصوتيم» (sn) [س ن] [الصوتيم هو صوت من أصوات الكلام: phonème]، أي «رسم تخطيطي مشووم». وراح يفكر أن الأصوات بعينها، أصوات الألفاظ، يترتب عليها احتواء معناها فتشكى من أن اللفظة الفرنسية نهار (jour) تتضمن حرفاً صوتياً مظلماً بينما اللفظة (nuit) ليل لها حرف صوتي مُضيء وربما أن دلالتيهما ترمزان إلى العكس.

وأضاف الشاعر إلى هذه الصفة الصوتية للغة فنَّ علم العروض: (la métrique) فقال «أصنع شيئاً من الموسيقى». ونحت مالارميه مصطلحات جديدة، وتعابير جديدة، واستخدم لفظات باتت قديمة مهجورة، وأخل بنظام النحو الفرنسي التقليدي، معتبراً أن «الشعر لسان في طور أزمة». وأوحى الجيل الشاب بالفكرة الأساسية، ألا وهي «أن تسمية شيء ما يُزيل ثلاثة أرباع المتعة من أية قصيدة وقد كتبت لكي تُفهم شيئاً فشيئاً؛ أما الإيحاء بالشيء، فهذا هو الخُلم المنشود. وإن الاستخدام الكامل لهذا السر هو الذي يكون الرمز: فلا بد أن نجعل شيئاً يتطور بمراحل لكي نبدي حالة نفسية، أو على عكس هذا، لكي نأخذ شيئاً من الأشياء ونُقضي عنه حالة نفسية عبر سلسلة من عمليات حل الرموز».

أقدم مالارميه على هذا التصريح عام (١٨٩١)، فيما طفق التيار الرمزي يُسيطر على الفنون سيطرةً دولية. أما في نظر الإسكتلندي توماس كارلايل (Th. Carlyle) (١٧٩٥-١٨٨١) ثمة دوماً (في الرمز الحقيقي

وبطريقة متميزة بدرجات متفاوتة، وعلى نحو مباشر أكثر أو أقل) نوع من تجسد «اللانهائي» والوحي به. «فاللانهائي» يختلط «بالذهائي»، لكي نتمكن من أن نستشفه ونحس في أمره، وبالتالي، لكي نستطيع بلوغه (عازق مصليح) (Sartor Resartus)، (١٨٣٣-١٨٣٤) واعترف فاليري في عام (١٩٢٤)، بصعوبة العثور على تعريف إجماعي للتعبير فقال: «نحن على قيد بناء الذرعة الرمزية، كما تم فعل ذلك مع العديد من حركات فكرية أخرى قبل هذه الذرعة، حيث لا ينقصنا شيء من التعاريف إن بقي علينا أن نوضح وجود حقيقة الواقع. وكل واحد منا قد اقترح تعريفاً، ولدت حرراً في تصرفه كما فعل».

البيان الأول للمواليا لمذهب الرمزية:

ظهر البيان الأول المواليا لمذهب الرمزية، وقد قام بتحريره جان مورياس (J. Moréas) لقب جان باباديا مانتوبولس J. Papadia Mantopoulos الشاعر الفرنسي من أصل يوناني): «الشاعر الرمزي هو عدو العظيم، والمقال المفخم، والحساسية المزيقة، والوصف الموضوعي، ويسعى إلى أن يضيف على الفكرة شكلاً محسوساً. إلا أن هذا الأسلوب ليس هدفاً لفكرة بذاتها، بل يظل خاضعاً لها، ويستخدم، في آن معاً، للإعراب عنها».

كان مورياس يُعتبر على غرار بودلير رائداً «للحركة الراهنة» [أي المذهب الرمزي] ومالارميّة بمثابة كاهنيتها العظيم و«فرلين» و«نيودور» بأنفيل؟ كمفسريها الرئيسيين.

هل المدى بعيد ما بين المذهب الرمزي والتيار الانحطاطي؟ قد تطورت المساجلات حول هذين المفهومين عبر المجلات، وفي تحركية (mouvance) التجديد الرائدة بذاتها. وعن كتاب «الانحطاط الأنبي والفني» للمؤلف روني غيل (١٨٦٢-١٩٢٥)، أعطى الإجابة كتاب «مورياس» المواليا للذرعة الرمزية. فالنقطة الوحيدة التي يبدو الناقدون والمؤلفون مُجمعين عليها هي مكانة بودلير وقد احتلها بصفته رائداً لهذا الفن الجديد. وإن ما كتبه هذا الشاعر في «امتداح الماكياج» ينعم بكل ما يُعري الجيل الجديد. وها نحن ننكفئ إلى هويزمنس ووايلد: فالطبيعة، عَقَبَ هبوطها، باتت

رديئة ذاتياً، فلا يتيسر تحسينها إلا بأمور ذات حيَلٍ وخدع. وبوسع الفن وحده أن يفقدي هذه الطبيعة. ولذلك، يتهدأ لشعار «الفن من أجل الفن» المتوارث من تيوفيل غوتييه أن له بُعداً أخلاقياً. وكلما صارت حياة أو أعمال فنية مصطنعة أو جمالية بمقدار أوفر، كلما غدت أفضل أخلاقياً. وهذا التفسير مقسّد، بيد أنه يُقدّم للانحطاط حرية زائدة وزائفة أخلاقياً. واقترحت النشرة الأولى للمجلة الإنكليزية الرائدة: «الكتاب الأصفر» (نيسان / أبريل عام ١٨٩٤) مقالة حررها ماكس بيرثوهم (١٨٧٢-١٩٥٦) واستعملها بما يلي: «إن عصر مساحيق التجميل هذا، هو عصرنا».

«الاصدع قوة العالم»

(ماكس بيرثوهم، «دفاع عن مساحيق التجميل»)

* * *

«أغنية جمّة العنوبة»

قصيدة من نزعة الرمزية الأوروبية

إن عدد المجلات الأدبية بكثرتها الجمّة هو أحد السمات الأكثر تمييزاً لنهاية هذا القرن. فقد غدت «المجلات الصغيرة» أسلوباً فنياً بحدّ ذاته بآئة في الفنون الرائدة نشاطاً ثولياً. وبفضلها نعيم التيار الرمزي باهتمام مُتّبه في أوروبا. ورأت هذه المجلات في الشاعر بول فيرلين (P. Verlaine) (١٨٤٤-١٨٩٦)، (وهو الذي اعترف - شخصياً، بلأنة غير منتم لأية مدرسة)، أحد المهندسين، مع مالارميه، الذين شيدوا الحركة الرمزية. وكتب سيمونز: «في رأي فيرلين، الرؤية بصفتها حاسة مادية، والرؤيا كإدراكٍ روحي ذهني، وعبرَ عملية في الدماغ كيميائية [كيميائية قديمة] وغامضة، ليست سوى عملية واحدة». وتقول لنا أبيات الشعر المُفردة من «فن العروض»: «لا شيء أعز من الأغنية الرمادية - حيث الدقة تُشفع باللدقة». وما يتوخاه «المسكين ليلان» (تجنيس نصحيقي (anagramme) يُشير إلى بول فيرلين). فإنها الموسيقى قبل كل شيء.

«آهات التحيب المديونات
تنبعث من كمائن الخريف
وَكَلَّمُ فُؤَادِي الضعيف
بأوهانها الردييات.
وفيما أَعْص وأُخْتَدَق
ومحْيَاي شاحب الوجنتين
نُروح الساعة نَدَق،
وَأَسْذَكُر أَيَّاماً قَدِيمَات
فَأَذْرِفُ جَمَّ العبرات.
إلى الريح التنديرة أمضي،
نَكَلِّفْنِي وَنَخْطِفْنِي
من هنا إلى هناك
وكأَنَّنِي إحدى الْوَرِيقات
وَقَدْ وافاها المموات.»

«بول فيرلين Paul Verhine» (أغاني الخريف)

قصائد زُحْنِيَّة

إن قصيدة «آرثور رامبو» (١٨٥٤-١٨٩١) أَشَدُّ تَأَلُّقاً، وأوفر شجاعة على
صعيد قواعد النحو، من حيث نتاج فيرلين وتُعرب عن تمرُّدٍ مراهقٍ وثورته:

«كان لمفاهيم الشعر الباليات
قسط وافر ممَّا لِي من خيمياء الكلمات
واعندت على ما في الوهم من سذاجه
فلَبِثْتُ أرى رُويَّة صريحة، أيما صراحه
وبدلاً من مصنع رأيت جَامِعاً
ومدرسة طَبُولٍ تَسِينُهَا مَلَأَتُكِهِ

وعربات أحصنة على دروب السماء دارجه،
وصالوناً في أقصى إحدى البحيرات
والوحوش والأسرار المتعبدات
وراح عنوان مسرحية بالمرح الهازل خفيفه
ينصب أهوالاً أمام ناظري
ثم فسرت ما لدي من سحر السفسطات
بهلوسة بعض الكلمات
وانتهيت في آخر المطاف،
إلى أبي وجدت مقدساً
ما في ذهني من فوضى البلبلات (...)

«آرثور رامبو Arthur Rimbaud» (هذر وهذيان، ٢)

راجت آثار فيرلين ومعاصريه في جميع أرجاء أوروبا. وحتى في روسيا، منذ عام (١٨٩٢)، قام زينايدا فينجيروفا بدراسة أعماله، وكذلك أعمال كل من: رامبو، مالارميه، لافورغ، مورياس، في مقالة من أجل مجلة «الرسول الأوروبي». وبفضل رينايدا والاهتمام الذي أولاه لبودلير، فاليري إيا كوفيليفيتش بريوتوف (١٨٧٣-١٩٢٤)، ولجت نفحة جديدة في الشعر الروسي. وترجم هذان الشعاعران ديوان «فيرلين» (أغنيات عاطفية دون كلمات) (١٨٧٤). وفي بوهيميا، أنشأ فريشليكي الشاعر مدرسة شعر جديدة تعتمد ترجمات المجدنين الفرنسيين. أما كاريل هلافاتشيك (Karel Hlavacek) (١٨٧٤-١٨٩٨) فقد أدخل نفحة موسيقية (musicalité) شبة فيرلينية في الشعر التشيكي. وقد ترك عدة مجموعات، ومنها: «متأخراً حتى الصباح» (١٨٩٦)، و«غنة الانتقام الكئيبة» (١٨٩٨) (cantilena). وفي المجر، وقبل صدور المجلة «الغرب» (١٩٠٨-١٩٤١) مدّل الحداثة الشعرية بعض الشخصيات المنفردين، ولاسيما منهم «يانوش فايدا» (١٨٢٧-١٨٩٧). وإذ كانت له فريضة رومانسية، فقد توسّل بأشياء، يُشوها تدريجياً، بصفتها رموزاً تُفسّر وجود الكائنات. وثمة شاعر آخر كانت رومانسيته حائلة، وقد باتت

الحرية وسواسه الكامل، وهو جينو كومجاتي (Jeno Komjathy) (١٨٥٨-١٨٩٥) ويلجأ إلى تقالي رموز متعاقبة للتعبير عن «إلهاماته» الميتافيزيقية. وإن شعر جيولا ريفيكزكي (١٨٥٥-١٨٨٩) يتميز بمسحة موسيقية (musicalité) رثائية موالية للنزعة الانطباعية. والشاعر الموالِي لمذهب الانطباعية أيضاً جوزيف كئس (١٨٤٣-١٩٢١) أسس هو أيضاً، في عام (١٨٩٠)، مجلة «الأسبوع» التي أخذت تُعرب عن حساسية «نهاية القرن».

ظهرت في البرتغال، عام (١٨٨٨)، ثلاث مجلات: «المتمردون» و«التشريد الجديد» وإلى جانب ذلك، كان هناك مجلة هامة وهي «الفن» وقام بتأسيسها أوجينيو ديكاسترو (١٨٦٩-١٩٤٤) بمعية مانويل نسيقا غايو (١٨٦٠-١٩٣٤) الذي انصب اهتمامه على تطور الآداب الفرنسية.

في اليونان، أدخل الرمزي بفضل مجلة «الفن» (١٨٩٨-١٨٩٩) التي أصدرها كونستانتينوس هاديو بولس (١٨٦٨-١٩٢٠)، ولبثت هذه المجلة تكراراً لأصدقاء كل ما يتجدد آتياً من بريطانيا العظمى وألمانيا وسكاندينايفيا وروسيا. وقد أسهم في هذه المجلة كل من الشعراء: ميثياديس ملاكاسيس (١٨٦٩-١٩٤٣) وجان غريباس (١٨٧٠-١٩٤٢)، ولامبروس پورفيراس (١٨٧٩-١٩٣٢)، وزاكارياس بابانتونيوس (١٨٧-١٩٤٠). واقترحت مجلة «ديونيسوس» (١٩٠١-١٩٠٢)، وقد أصدرها يانيس كامبسييس وديميتريوس هادجوبولس البرنامج نفسه الذي سوف يؤتي ثماره الموالية للنزعة الرمزية اليونانية في أوائل سنوات القرن العشرين.

إن الشاعر الدنماركي جوهانس يورغنسن (١٨٦٦-١٩٥٦) قد أصدر في عام (١٨٩٣) سلسلة من وصف شخصيات أنجزها لكل من: بؤ وفيرلين ومالارمييه وهويزمنس. وتابع أعماله بتأسيسه المجلة الأدبية الرائدة والأوسع تأثيراً في اسكاندينايفيا وهي (تأركيت). واقترحت هذه المجلة الشهيرة بياناً استقطب الجدال بوجه خاص، وهو «التيار الرمزي». وذلك انطلاقاً من ترجمات بودلير، فلوبيير، مالارمييه، ميترلينك، ومن قصائد «يورغنس» بذاته، ومن أشعار الدنماركي الانحطاطي المذهب «صوفوس كلاوزن» (١٨٦٥-١٩٣٢). ونشر الديوان الأول لهذا الشاعر ناتوربورن عام (١٨٨٧) وأتى إلى

اسكاندينافيا بُلغة تنسم بالجدّة في الأسلوب والصور. وساهم أيضاً الشاعر الانحطاطي النرويجي شيجنيورن أوبستيلدر (١٨٦٦-١٩٠٠) في مجلة «تارنيت» حيث استرعت الانتباه قصيدته النثرية «ناتن» (أي: ليل) وأبدى ديوانه الأول «قصائد» (١٨٩٣) تأثراً بكل من فيرلين وميترلينك. وقام راينك بتحليل هذه القصائد مع جم من المديح وذلك في مدينة فيينا عام (١٩٠٤)؛ وإن روايته «دفاتر مالت لوريس بريج» تدين بتأثرها بنثر أوبستيلدر الغنائي الذي نجده ثانية في أقصوصته «الصليب» (١٨٩٦).

في السويد برزت أيضاً نزعات الرمزية الفرنسية لدى الشاعر فيلهلم إيكولود (V. Ekelund) (١٨٨٠-١٩٤٩)، وكان جارا للمنندى ألفني «توا» في مدينة «لوند». واستمد إيكولود وحيه من فيرلين، جورج، هولدرلينغ، نيتشه - ولاسيما في مجموعته «أسرية» (١٩٠١) التي تشتمل على: «تلمّسات فيرلين»، وعلى «أنغام عند الغسق» (١٩٠٢).

بدأ ستيفان جورج (Stefan Georges) (١٨٦٨-١٩٣٣) مهنته الأدبية منذ سنة (١٨٨٩)، متردداً إلى (أيام الثلاثاء) لدى مالارميه. وأسس في عام (١٨٩٢) المجلة الأدبية الخاصة بالمنندى الفني المتخلق حوله. ونجد في هذه المجلة ترجمات لـ بودلير ومالارميه وفيرلين - وغالباً ما قام بها جورج بذاته، كما نجد فيها إسهامات شعرية من دوتندي، جيراردي، غوندولف وهوفمان، سنال. ولقيت المجلة نجاحاً متعظماً، واستمر نشرها حتى سنة (١٩١٩). وينقسم شعر جورج إلى حلقات تعكس النظام الأعلى في الـ «كل» [le «Tout»]. وليس لأبيات شعره الأولى أية قافية، لكنها تحمل الحركات حسب فن العروض الألماني، وتتم، بشكل وافر الصفاء على عالم يوناني عريق وعالم رعوي تقطنه كائنات أسطورية. وفي حلقات: «أناشيد» (١٨٩٠) و«الحج» (١٨٩١) و«الغابات» (١٨٩٢) يقوم علم النحو المُبسّط وعلم الصرف المتكادماً بتعزيز الشعور برهافة الفن. وإن حياة «الغابات» سرّدت ممانّة لحياة الإمبراطور الروماني هيليوغابال (وهو الذي أقحم عبادة الشمس في روما) فلتاح له ذلك أن يقيم مقارنة مع حالة الشاعر: ولأن الشاعر قريب من الآلهة، فقد ظل مهموراً بطابع كرامة دينية وامبراطورية. أما قصائد حلقة: «سنة الروح» (١٨٩٧) فهي

تتخلّى عن التمتع الألسني الملتزم بالتيار الرمزي. والطبيعة، كمثل حديقة تعكس حالة النفس حيث الـ «أنا» يتحاور مع «أنت» و«نادرًا ما شكل كل واحد منهما أنا / أنت، وبنفس المقدار، جزءًا من نفس واحدة، كما في هذا الكتاب. وتقوم المواضيع، وظرف الفن الناعم، والنزعة الهرمسية [نزعة بالتعمية وصعوبة الفهم] (hermétisme) بكشفها الثقاب عن قُرب «وُوغند ستيل». ومع قصائد: «طُنُفُسة الحياة» (١٩٠٠)، عزف جورج عن مضمار الفن، ونصّب نفسه بمثابة متبنيٍّ حالمٍ، مطالبًا، من خلال الشعر، «بالنهضة المجيدة» التي لا يقدر فن الدولة ولا فن المجتمع على توفيرها.

وتطالب قصائد «الحلقة السابعة»، بالمزيد أيضًا: أي بصحة التخيل الأدبي كديانة جديدة في منظومة دولة إقطاعية. وكان مُثَلِّو الثقافة الألمانية الهامين يعتبرون أنفسهم تلاميذه. واحتفلوا بآثاره اللاعقلانية وبمفاهيم كمثل «الاحتفال بالسلطة» و«النضال» و«الفعل البطولي» التي تظهر «جورج» بصفته ممثلًا تعاضمت أهميته في عالم كهنوتي، الأمر الذي يُفسَّر إقدام الحركة القومية الاجتماعية على توسلها بأفكاره.

اجتاحت ثقافة العاصمة النمساوية / المجرية جميع أقاليم الإمبراطورية أو كادت... لكن، في الأقطار التشيكية، في منتصف عقد (١٨٩٠)، نمت ثقافة أولت الآداب الأجنبية اهتمامها. ونبذ هذا الجيل الأسلوب المُتَكَنَّف في مدرسة فرشليكي، محتفظًا بالطابع الكوزموبوليتي [المنفتح على جميع العالم] الذي سبق لهذا الأسلوب أن أدخله. وفي بداية الأمر تواجد الانحطاطيون، والرمزيون، والرومنسيون الجُدد تحت تأثير «المجلة العصرية»، ومع ولائهم لها انضموا إلى «بيان التشيكيين العصريين» عام (١٨٩٥): ويقول هذا البيان: «نريد الحقيقة في الفن، لا حقيقة صورة ضوئية لما هو خارجي من الأشياء، بل الحقيقة الداخلية الشريفة والتي لا ينجم قاتونها، إلا ممن ينهض بمسؤولياتها - أي: الفرد البشري» وقام بالتوقيع على هذا البيان: سالدنا، ماشار، بَرِيزينا، سوافا، مرشنيك، آخرون عديدون.

وكان مؤسس «المجلة العصرية» وناشرها المشارك الشاعر والمترجم وكاتب المقالات الوفيرة أرنوست بَرُوشازكا (A. Prochazka) (١٨٦٩-١٩٢٠).

وإن ناشرها المشارك الانحطاطي والأكثر تمثيلاً للحركة، جيرى كاراسيك زه زلفوفيتش، قد وصف في قصائده ورواياته ومسرحياته، السيكلوجيا الانحطاطية وصفاً دقيقاً فهناك: الحنين، نفاد القوى، الهروب أمام الحياة، الانفعال المُخلص، الشيق المرضي، الذاتية القصوى، وتراكم كل هذا داخل النزعة الشكلية formalisme المُنمّقة، وداخل مذهب جمالي eshétisme أرسنقراطي. وفي عام (١٨٩٥)، انتصر التيار الرمزي مع مجموعة أوتوكار برينزينا (O. Brezina) (١٨٦٨-١٩٢٩) في: «ضروب البعيد الغامضة»، التي تركت قارئها في ذهول وتحير من جراء تهافت الرموز والاستعارات:

«بالنّظر إلى سرّ الألم الغموض،

وسرّ الوفاة والنهضة

حلوة هي الحياة! (...)

بالنّظر إلى التطلعات الروحية

والتطلعات الكواكبية

التي تشتمل في كل حذب وصوب،

وعلى الأرض: في آنٍ معاً

بما فيها انعزالات القطبين البُوريات.

وانعزال الجبال والقرون الماضية،

وانعزال الرّقم والقوانين،

بحاراً النور والسعادة، والبحار الصامئات

بحاراً السنابل والثيالي؛

والحدائق المحمومة على خط الاسنواء،

وحدائق العطنس والدماء،

وحدائق أحلام الأمراء،

(...) حلوة هي الحياة!»

(أوتوكار برينزينا: «ضروب البعيد الغامضة»)

لَبِثَتْ تَنَمُّ أَعْمَالُهُ، الْمَزْدَهْرَةُ فِي أُبْيَاتِ شَعْرِ حُرَّةٍ، وَمَدِيدَةُ وَتَشْيِيدِيَّةٍ بِمَقْدَارِ مَتَعَاظِمٍ، وَتَشِيرُ إِلَى مَرَاكِلِ تَطَوُّرِهِ الرُّوحِيِّ: «فَجَزَّ فِي الْمَغِيبِ» (١٨٩٦)، «رِيَّاحُ وَافِدَةٍ مِنَ الْقُطْبَيْنِ» (١٨٩٧)، «بَنَازُؤُ الْهَيْكَلِ» (١٨٩٩)، «الْأَبْدِي» (١٩٠١). وَقَدْ عَمِلَ «إِلَيْكَ غُوزُنْدُو» (١٨٤٩-١٩١٩) عَلَى سَيْطَرَةِ عَنَاصِرِ التَّيَّارَيْنِ الْغَنَائِيِّ وَالْمَوَالِيِّ لِتَيَّارِ الْمَذْهَبِ الرَّمْزِيِّ فِي أَقَاصِيهِ وَرَوَايَتِهِ «الضُّبَابِ» (١٨٨٢). وَإِنَّ الْمُنْحَى الْمَدْعُو «عَصْرِيًّا» فَتَحَ الْأَدَبَ الصَّرْبِيَّ عَلَى التَّأَثُّرَاتِ الْغَرِبِيَّةِ، وَلَا سِيَّمَا تَأَثُّرَاتِ حَرَكَةِ «الْبَارْناس»، وَالنَّزْعَةِ الرَّمْزِيَّةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، وَكَانَ التَّيَّارُ الْجَمَالِيُّ وَمَذْهَبُ الشَّكْلِيَّةِ يَفْرُضَانِ نَفْسِيَهُمَا فِي مَجَالِ الشَّعْرِ. وَشَارَكَ الْعَنِيدُ مِنَ الشُّعْرَاءِ فِي هَذِهِ الْحَرَكَةِ سَالِكِينَ الطَّرِيقَ الَّتِي رَسَمَهَا «إِلَيْكَ»، وَقَامُوا بِبَحْثٍ حَوْلَ الْأَسْلُوبِ الشَّعْرِيِّ. وَإِنَّ أَلِيْكَسَ سَانْتِيْكَ (١٨٦٨-١٩٢٤) شَاعِرَ غَنَائِيٍّ حَرِيصٍ عَلَى التَّقَالِيدِ الشَّعْبِيَّةِ، الْغَرِبِيَّةِ مِنْهَا وَالشَّرْقِيَّةِ. وَقَدْ تَغَنَّى جُوفَانُ دُوسِيْكَ (١٨٧٤-١٩٤٣) بِالْحُبِّ «شَمَّ» [تَعَالَى] وَالْمَوْتِ، بِأَسْلُوبٍ احْتِفَالِيٍّ مَهِيْبٍ، وَرَاحَ يُرْسِخُ شَخْصِيَّتَهُ عَلَى الْخُصُوصِ، كَشَاعِرٍ لِلطَّبِيعَةِ. وَأَدْخَلَ مِيلَانُ رَاكِيْكَ (١٨٧٦-١٩٣٨) فِي شَعْرِهِ مَذْهَبَ الرِّيبِ وَالدَّشْكِ الْفِكْرِيِّ، وَشَدَّةَ الْقَلْقِ الْوُجُودِيِّ. عَلَى غَرَارِ بُولْدِيْزِ تَبَّعَ - سِيْمَا بَلَنْدُورُوفِيْكَ - (١٨٨٣-١٩٦٠) هَذَا الْمُنْحَى التَّأْمَلِيَّ، مُضِيْفًا إِلَى أُبْيَاتِ شَعْرِهِ رُوحًا مَوَالِيَّةً لِمَذْهَبِ الْعَدَمِيَّةِ nihilisme.

أَمَّا شَعْرُ فِلَانِيْسَلَفِ بِيْتْكَوْفِيْكَ بِيْسَ (١٨٨٠-١٩١٧) فَقَدْ اعْتَمَدَ رُؤْيَ كَوْنِيَّةٍ وَاسْتَمَّ بِأَلْمِ مِيْتَاْفِيْزِيْقِيٍّ [مَاورِائِيَّاتِيٍّ]. وَتَمَثَّلَ حَرَكَةُ «مُودِرْنَا» الْعَصْرِيَّةِ الْكُرَوَاتِيَّةِ، كَتَوَلِيْفَةِ لُروحٍ فَيِينَا فِي آخِرِ الْقَرْنِ، وَكَتَوَلِيْفَةِ لِلْمَنَاحِي الْإِنْطِبَاعِيَّةِ وَالرَّمْزِيَّةِ وَالتَّعْبِيرِيَّةِ. وَتَحَرَّرَ الْأَدَبُ مِنَ النَّزْعَةِ الدَّفْعِيَّةِ الْقَوْمِيَّةِ وَالْإِجْتِمَاعِيَّةِ لِصَالِحِ الْبَحْثِ الْجَمَالِيَّةِ. وَدَشَّنَ أَنْطُونُ غُوسْتَاَفَ مَارُوسَ (١٨٧٣-١٩١٤) الْأَدَبَ الْكُرَوَاتِيَّ الْحَدِيثَ. وَفِيْمَا لَبِثَ مَنَفِيًّا فِي بَلْغَرَادِ وَبَارِيْسَ، أَعْرَبَ فِي قَصَائِدِهِ الْأَوَّلَى عَنِ دَاءِ الْعَصْرِ. وَمِنْ ثَمَّ ازْدَهَرَتْ آثَارُهُ فِي مَذْهَبِ شَعْرِيٍّ يَمْتَزِجُ بِالصُّوَرِ وَالْأَلْوَانِ. وَتَبَثَّتْ قَصَائِدُ فِلَادِيْمِيْرِ فِيدْرِيشَ (١٨٧٥-١٩٠٩) مُتَشَبِعَةً بِالْمُوسِيقَى وَبِدَاعِيَّاتِ صُورٍ وَأَفْكَارٍ. أَمَّا فِي سَلُوفِيْنِيَا، فَقَدْ تَوَطَّنَتِ الْحَرَكَةُ «الْعَصْرِيَّةُ»، عَامَ (١٨٩٩) مَعَ صُدُورِ دِيُونَانِيْنِ مِنَ الشَّعْرِ: «إِيْرُوتِيْكَ» لِلشَّاعِرِ

إيفان كانكار (١٨٧٦-١٩١٨)، و«كأسُ ثَمَلٍ» للشاعر أوتون زوزيانسيك (١٨٧٨-١٩٤٩). وتجلّى «كانكار» قَرِيباً من نصراء الرمزية والانطباعية، في شعره المتسم بغنائية نقيّة الأفكار، وبرمزية قويّة وإيقاع رخم. وتشاهد في بلغاريا ازدهار موهبة الشاعر والكاتب القومي إيفان فازوف (١٨٥٠-١٩٢١)، مؤلف آثار جُمعت في عشرين مجلداً، وترجمت إلى أربع وعشرين لغة.

أُنشئت المجلة الأدبية الرئيسية، في هولندا «الدليل الجديد»، عام (١٨٥٠). وأحد محرريها / مؤسسيها ألبير فيرووي (١٨٦٥-١٩٣٧) أسس «المجلة نصف الشهرية». وإذا هم بتطور أوروبا، فقد ساهم في مجلة ستيفان جورج: «أوراق للفن» (Blatterfürdie Kunst). وقام بدراسة قصائد «فيرلين» التكمية (١٨٩٤)؛ وأصدر لودفيك فان بيسيل، ناشرة المشارك، في سنة (١٨٩٥)، مقالة تنقذ زولا وميتزلينك، وترفض النثر الموالى للنزعة الطبيعية والموالى للتيار الجمالي، وهو حركة سوف تؤذن، فيما بعد ببضع سنوات، بانتمائها إلى تيار المنحى الرمزي، وكما حدث في فرنسا، حيث سبق أن أقام باجو Bajou صلات ما بين الحركات الفنية والسياسية الرائدة فبدأت «المجلة نصف الشهرية» تسهم في الحركة الاشتراكية.

نشأت ما بين الموالين للرمزية في بلجيكا وفرنسا صلات وثيقة جداً تبنت من خلال تعاونهم في مجلة «والونيا» Wallonie. ويُعبّر شعارهم «لِنَكُنْ نَحْنُ» Soyons-nous الذي يتصدّر مجلة «بلجيكا الفتاة» عن رغبة نبذ النماذج القديمة، بدلاً من رغبة في إظهار نزعة أدبية قومية. لكن كتاب ذاك الجيل الجدد لم يستطيعوا أن يحولوا دون استغلال حركتهم من قِبَل أنصار القومية. ومن جهة أخرى، مُنح اندفاع جديد للقُدرة الهائلة في الفنون المرئية، وفنون العمارة والأدب. وهذه النهضة التي تبنت، باكراً جداً، اسم الحداثة [أو العصرية]، قام بها فنانون قد انفصلوا عن «بلجيكا الفتاة»، لأن موقفها البارناسي والكلاسيكي بدا لهم متقهراً بالخطر إلى ثورة مalarميّة. وعلى نحو مفارق ظلت هذه الحركة في «بلجيكا الفتاة»، بالنسبة إلى العنود من الأقطار، نموذجاً للتجدد.

كما شوهد ذلك في «بولونيا الفتاة» التي استمدت معظم إلهامها من النموذج البلجيكي. وعلى هذا المنوال في مؤلف «بييرو القمري» للكاتب

شونبرغ المستوحى من قصيدة «جيرو»، لم تكن الذورة التي أحدثها الكاتب، حسب ميل الشاعر الذي يولي احترافاً لنظم الشعر الكلاسيكي. وها هي النزعات الرئيسية الأربع للحركة الرمزية في بلجيكا، وهي، مع ذلك، تتخالف في مخيلات زعمائها. بادئ ذي بدء، انطلقت ردة فعل من تيار المذهب المثالي idéalisme تعارض نزعة المنحى الوضعي positivisme السائد في ذلك الحين. وكان حاسماً التأثير الذي مارسه شوبنهاور على إميل فيرهاردن (E. Verhaeren) (١٨٦٥-١٩١٦)، أو على شارل فان إيرينيرغ (١٨٦١-١٩٠٧)، أو على جورج رودنباخ (١٨٥٥-١٨٩٨). وكان غياب الشجاعة، والسويداء، لغة مشتركة يتواصل بها جميع هؤلاء الذين عزفوا عن قوانين المجتمع البورجوازي الإيديولوجية. فالموت والجنون والافتنة وأشخاص «بييرو»، كانت المواضيع المعالجة بقصد «إخراج» بأس الروح الذي يمضي حتى طور التمرّد. وتكلّم موكل حتى عن «ثلاثية الأغم» لكي يصف دواوين «فيرهاردن» التي نُشرت في أعقاب وفاة والنتيه: «أمساء» (١٨٨٧) و«الاندحارات» (١٨٨٨) و«المشاعل السوداء» (١٨٨٩).

«في رداها بنون السّم والمرارة

تنجرّ على نهر التايمز

جُثّة عقلي ودليلي».

(إميل فيرهاردن، «الموت»، المشاعل السوداء).

أُجريت مداولات، في مرحلة ثانية، بصدد شكل أبيات الشعر التي تحتل تأثير رؤيا مالارميه. وتالت مساجلات عنيفة ما بين جيرو وفيرهاردن عن شرعية «بيت الشعر الخَر» وراح ذهن «نهاية القرن» في بلجيكا يسعى إلى التجديد في مضمار التأليف المسرحي. وفي نهاية المطاف، أفضى بهم التزام المجذّنين الفنّيين السياسي الحماسي إلى المشاركة في لقاءات حزب العمل البلجيكي: وقد ساهم فيرهاردن والمعماري هوركا والناقد الفني ماوس في مداولات هذه الاجتماعات. وكان معظم أنصار الرمزية البلجيكيين تقدّمين ودرّفوسيين أنصاراً للضابط اليهودي الفرنسي: «درّفوس» المتهم بخيانة فرنسا.

وُلد من القوة الصناعية شعر «للحدثاء»، كما في: «الأرياف المتهلوسة» (١٨٩٣)، «المدن الأخطبوطية» (١٨٩٥) للشاعر فيرهارن وسيتردد صدى هذه القصائد لدى أبولتيير وقد بات «سئماً من هذا العالم القديم».

«إنها المدينة بأطرافها المتراميات

إنها أطراف الأخطبوط المُستعرات

ومدَقْن عِظام مَنْ فَقَّوْا الحِياةَ

وهوكل من العظام مهوب

وإلى اللاتهاية تمضي الطرق من هنا

وإلى المدينة الأخطبوطية ماضية»

(إرين فيرهارن، «الأرياف المتهلوسة»)

المسرح المنتمي إلى نزعة الرمزية.

نعمت باكراً جداً آثار موريس ميترلانك (M. Maeterlink) الموالى لمذهب التيار الرمزي (١٨٦٢-١٩٤٩) بالإعجاب في باريس. فمسرحتة «بيكاس» وميليزاند (١٨٩٢) التي نغمها الموسيقار دُوبُوسي (Debussy) سنة (١٩٠٢)، نتاجٌ مهمور ببساطة عظيمة حيث يُبدِي الحوارُ هواجسَ الشخصيات، وتقومُ التناظرات ما بين الحاضر، وينهضُ فيه الصمت بدور أولوي الأهمية. وقد استخدم هذا الأسلوب الفني غالبية الرمزيين في بلجيكا: فيرهارن في «الأسفار» (١٨٩٨)، وأوت فان ليربيرغ في: «المستشعرون» (١٨٨٩). وكان مُنظَرُ هذه التجنُّدات إدمون بيكار مؤلف «خطاب حول التجنُّد في المسرح» (١٨٩٧)، وهو الذي دعا إلى بروكسيل مُنير المسرح التجريبي «لوغنية - بو» من باريس. وعلى هذا الصعيد، أطلقَ البلجيكيون حركة تطورات في باريس وفيينا ثم في أقطار أوروبا كلها. وكان مسرَّحُ البيئة، مسرحُ أنطون تشيخوف (A. Tchekhov) (١٨٦٠-١٩٠٤) موسوماً بالضعف في: «النورس» (١٨٩٦)، والإطناب البطيء في جملة كلوديل الشعرية: «التبادل» (١٨٩٣)، ولبت كل ذلك مَحْتوماً بسمة بيئة تَوْه بجو النزعة الرمزية البلجيكية.

- لقاءات فريدريتشهاغن -

Friedrichshagen

الطليعة الأوروبية الشمالية

إن امتزاج التعاطف الجمالي والسياسي، والواضح جداً في الإنجازات الثقافية في بلجيكا تلك الحقبة، تجلّى مجدداً في المنتدى الصغير الذي نَعِمَ ببعض التفوذ وبقليل من البوهيمية، وقد استقر في قرية فريدريتشهاغن الألمانية. واجتذبت هذه القرية القريبة من برلين مجموعة من الفنانين الباحثين عن مكان ليس بعيداً عن العاصمة المزدهمة بالسكان، وكانت موطن قائد نِيارهم الذي يُدعى «هاوبتمان» وهكذا غدت هذه القرية مركزاً لجماعة رائدة للأدب الأوروبي الشمالي. وأول من استوطن هذه القرية، في سنة (١٨٨٨)، هما «برونو ويل» (١٨٦٠-١٩٢٨)، و«ويلهم بوش» (١٨٦١-١٩٣٩). وبعد حين انضم إليهما أنباء آخرون من نوادي برلين الأدبية، كمثل: «إريخ موهسام» (١٨٧٨-١٩٣٤) و«غوستاف لانداور» (١٨٧٠-١٩١٩)، وراحوا يسعون إلى إثبات هوية فريقهم، هوية ستعتمد أفكار القوضوية (Anarchie) وأوتوبيا «هاكونين» الاشتراكية، وقيار شوبنهاور الموالى للتيار العدمي Nihilisme وللأفكار الثورية في شأن الجمالية التي تشتمل عليها بحوث «ريشارفاغنر» الأولى. وعاشوا في فقر منقطع وعانوا من خيبة أملهم حين رأوا أن أدبهم قد رفضته هذه الطبقة السالية عينها التي كانوا يتوخون إقامة حلف طوباوي (Utopique) معها [حلف أوهام مثالية].

كان السويدي أولاً هانسن (Ola Hansson) (١٨٦٠-١٩٢٥) وزوجته بين الأوائل الذين استقروا في قرية فريدريتشهاغن. وأتيا بمنحى راديكالي Radicalisme مُعَدّ في مضماري الفن والسياسة. واجتذبت هانسن وآخرين كثيرين من اسكاندينافيا: الروائي النرويجي غاربورغ وزوجته، والشاعر

الدانمركي هوغبرذرأخمان (١٨٤٦-١٩٠٨) والرسام بالألوان النورويجي إدغارد مونخ، والمؤلف المسرحي غونار هينريغ (١٨٥٧-١٩٢٩)، والشاعر أوبستغندر، والنحات النورويجي غوستاف فيغلاند، والفنلنديين أكسل غالن وجان سيبيليوس. أما الإسكندنافيون فيهم الذين اكتشفوا «نيتشه». وفي تلك الحقبة، حيث لبث منحى نزعة التنبؤ (Prophétisme) في طور القبول، ظل كل من نيتشه وتولستوي وإيسن ينعم بالاهتمام [لدى المتقنين]، ولا سيما خارج وطنه. وكان هانسن ينبذ التيار الطبيعي المتقادم، وعوضاً عن هذا التيار، اجتذب الانتباه، لدى الأبناء، إلى مؤلفين كمث هويزمنس وبورجي وبو وبارييه دورفيلي، وعلى الخصوص، الرسام بالألوان بوكلين.

نشر هانسن بصورة موازية لدواوينه الشعرية وأقاصيصه الشبقية، بعض النصوص في دراسات أحادية الموضوع وألمانية، حول مؤلفين سكاندينافيين معاصرين له مثل ستريندبرغ هامسون، غاربورغ جاكوبن، فعادل بذلك الأهمية الكبيرة المفرطة الممنوحة لكل من إيسن وجاكوبسن. وكانت فكرة انتقاد هانسن الرئيسية استبدال الاهتمام لدى أتباع التيار الطبيعي naturalistes بظروف الحياة الخارجية، واقتان الأنيب بظروف السريرة الإنسانية والسيكولوجية. فرواية هامسون كنوت (Hamsun Knut) (١٨٥٩-١٩٥٢): «السغب» (١٨٩٠) مثال على هذا الأسلوب الجديد، على السواء في شكله وفي محتواه: وهذه الرواية (ويختلف منظورها السردي حسبما يتماهى الراوي بالبطل أو لا يفعل هذا) ليس لها تتابع في حوادثها ولا حبكة تقليدية. فهي تقدم بنقّة الوصف الساخر والمأسوي، لمؤلف لا يتيسر توقّعه: فهو يتبع، على غرار متسكع طوال شوارع مدينة كريستيانا (أي: أوسلو) ويفور متوغلاً في انحطاط ذهني وجسدي. ويمثل الجوع الذي يتصور منه البطل، الحاجة الميتافيزيقية والتوق إلى المغامرة الروحية. وفيما يضيّع ضياعاً متفاقماً، يجوب أرجاء الغاب الاجتماعي عبر المدينة، فيمزج الهلوسة بحقيقة الواقع.

«في ذلك الحين، مهما ثبتت غريباً عن ذاتي، وضحية كاملة لتأثيرات لا مَرَمِيّة، كنت ألحظ، رغم ذلك، كل ما يحدث حولي: اجنّاز كلب ضخم أسمر اللون التنازع مهرولاً، إلى جوار ساحة «لاند»، ثم انحر صوب

دريغولي، وكان يحزم غفّة طويّ من معدن أبيض. وفي
الجهة العليا من الشارع، سرّعت نافذة من الطابق الأول،
وانحلت منه خادمة، وقد سمّرت كمّيتها، وتأهبت لتنظيف
خارج زجاج النافذة. فما كان شيء يعرف عن انتباهي،
بل لبثت أعم بكل صفاء ذهني وسرعة خاطري، وراحت
غمرة الأشياء تخترقني بوضوح مثاقير وكان ضوءاً
ساطعاً قد أحاق بي على غيرة مني».

«السغب»، هو عنوان الرواية الأولى المُوالية لمذهب المنحى الحديث في
اسكنديناغيا، وثابر «هامسون» ماضياً في الوجهة هذه مع مؤلفاته: «أسرار»
(١٨٩٢) «بان» (١٨٩٤)، «فيكتوريا» (١٨٩٨). وتصدى اسكنديناغيون
آخرون لتحدي الرواية الحضريّة المتسمة بالحدائث، كما فعل ستيرنبرغ في
روايته «الجحيم» (١٨٩٧)، و«جنسن» في روايته «إينار إلكتير» (١٨٩٨).
وأقدم ريتك، متأثراً بـ «هامسون» على مساهمته في هذا الشأن بروايته «دفاتر
مالت لوريس بريغ». وظهر جاكوبسون لبعض النقاد، كمؤلف موالٍ لزرعة
التيار العاطفي sentimentaliste الانحطاطي، كمؤلف مني بتأريخ الهوى،
منساق للأحلام والأفكار المرصية، فكان يصف قصائده بأنها جميع مائة من
مزاج وطبع. وظهر لآخرين روائياً: موالياً لمنحى الحدائث.

وإن رواية جاكوبسون «ليهن» (١٨٨٠) المتسمة بالسيكولوجيا الناعمة
جداً قد سحرت رايك الشاب وأمّنته بالإلهام. وكان أحد أشهر سكان
فريدريشاغن معلّم عبادة الشيطان (Satanisme) البولوني ستانيسواف
بشيشيفسكي (Stainstaw Przbyszewski) (١٨٦٨-١٩٢٧) وقد صار رئيس
«بولونيا الفتاة»، أي: حركة النهضة الفنية والسياسية، وكانت سَهَمَ هجومها
صحيفة «الحياة»، التي صدرت في كراكوف، عام (١٨٩٨). ودرّس
ستانيسواف فن العمارة والطب النفساني، في برلين، وفيما كان في بداية
أعماله النقدية، أصدر دراسة باللغة الألمانية (١٨٩٢) حول شوبان ونيتشه
وعين فيها طبيعة الحوافز الملهمة للابتكارية (Créativité) العصرية.

«الفن يحلّق فوق الحياة»

(ستانيسواف بشيشيفسكي.)

في الأول من كانون الثاني / يناير (١٨٩٩)، نشر هذا المُعْجَبُ — «هيوزمفس» بياناً: «أعترف»: (Confiteor) فكتب: «ليس للفن هدف، فهو هدف في ذاته، إنه المُنْطَق بِلِ العكاس للمُنْطَق. الفن يَحْثُ فَوْقَ الحِياة..» ورؤِيةً للإنسان، بصفته لعبةً لغرائزه وشهوات وعيه الدفين (le subconscient)، ناجمةً عن دراساته السيكولوجية: فقوى الإنسان الخبيثة والبدائية يَنكُذُ زمامها إبليس، فيترتب على الفرد مجابهتها «مجابهةً صريحةً» بقصد اكتشافه الابتكارية. وترتبط أفكارُ ستانيسواف تيارَ مذهب الوضعية، في بداية القرن، بعلم الجمال في نهاية القرن: فهو يعتقد أن الفن وحده يستطيع أن يُحَدِّدَ فُحْوى الحياة تجديداً واقعياً دقيقاً؛ فهي ضحية قوى الإنسان التي تعصى على كل سيطرة.

عندما استقرَّ أوغوست ستريندبرغ (August Strindberg) (١٨٤٩-١٩١٢)، لفترة قصيرة في قرية فريدريشهاغن، قرابة نهاية عام (١٨٩٢)، ظلَّ يهتم بالكيمياء والخيمياء، والسحر والتنجي، والمُغَيَّبات (l'occulte) (وهذا ما أفضى به إلى حَقَبته «الجحيمية») اهتماماً يدعمه بقوة ستانيسواف. ورغم تطرف هذه الاهتمامات الغريب، ابتكر الرجلان أعمالاً تميَّز بدقة سيكولوجية تُعيد ذكرى اكتشافات فرويد. ثم عاد ستريندبرغ ليستقر في برلين، سنة (١٨٩٣)، متردداً إلى مطعم «زُوم شوارزن فريك» (في «الخنزير الأسود» الذي كان اسمه الأصلي داس كلوستر وقد تمَّ تغييره بناءً على طلبه). وانفصل عن رفيقه البولوني، نديم جلسات السكر، لكنه ظهر ثانية باسم بوبوفسكي، بطل رواية «ستانيسواف»، وعنوان هذه الرواية «بناءٌ أثير». وكان الأديب المسرحي فرانك ويديكند (F. Wedeking) (١٨٦٤-١٩١٨) يزور قرية فريدريشهاغن حسب الصُدْف. وإن تاريخ أسرته قد اتَّسمَ بقليل من التميَّز ويُفسَّرُ نضوجه المبكر. فوالداه قد وُسمَا بتأثير روح الثورة في عام (١٨٤٨)، وخلال منفاهما في سويسرا (سكوس لينبورغ)، ربيَّا ابنتهما تربيةً طليقةً من كل قيد. ومن جرّاء ذلك تَبَدَّى انعزال «ويديكند» الأدبي في نبذه قانون مذهب النزعة الطبيعية المسيطر، الأمر الذي أحرَّ خلال عشرة أعوام على الأقل، الاعتراف بمسرحياته الدرامية الأولى.

وتبنى «ويديكند» الاسم المُنتَحَل «إييزرونيوس جُويس» (وهو الذي استعاره أيضاً الشاعر الباروكي «كارل أرنولدكورتوم») بمثابة بَرَقِ ستر الأناسيد السياسية

التي نشرها في (Simplicissimus) [أي: جم البساطة] الصحيفة الناقدة الأسبوعية التي أصدرها في مونيخ صديقَه ألبير لانج. نشر انتقاد قام به ويديكند لعدم التفهم السياسي لدى «الإمبراطور المسافر»، «غيليوم الثاني»، بمناسبة رحلته إلى فلسطين عام (١٨٩٨)، الأمر الذي أدى إلى الحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر ونصف، مُتهماً بجريمة قذح في الذات الإمبراطورية. وفي حانة «القط الأسود» بباريس؛ حيث راح يتردد، إلى جانب منتديات أخرى، (كان يَعرُف وجودها في الإمبراطورية البروسية المتسمة بقساوة الأخلاق البروتستانتية) قد أقبس ويديكند ما بين (١٨٩١) و(١٨٩٦)، عناصر من أجل إنشاء مجلات ونظم أناشيد وأغنيات الشراب، (Lawten lieder). وبوسيلة الإيمائية والرقص، أوجد ثنائية أساليب تعبيرية قد نسيها ثقافة الكتاب في القرن التاسع عشر. وحرّر التمثيلية الإيمائية في مسرحية «الأميرة روشالكا» (١٨٩٧) وأخرى: «البراغيث»، وكتاهما رغم ما تتسمان به من هزء ساخر، تقعان حسب أصول أسلوبه الأدبي الأغزر خصوصية. والمسرحيات الدرامية «لولو»، وقد تمّ تأليفهما ما بين (١٨٩٢) و(١٩٠٥) تتخلّى عن حافز تتبع حوادث الدراما السيكولوجي، وحافز ما تفعل الشخصية، كما تتخلّى عن وصف ما بين الأفراد والمجموعات من صراع. وإن «لولو»، «الحقيقية»، «الحيوان النبيل الجميل» ليست فاعلة نشيطة بل وهنة خاملة. تهلك إزاء الرجال لأنهم يلقون عليها ما يتوقعون لتصرف اجتماعي، ويعجزون عن قبولها كقوة حياة أولية. ويستتبع الصدام ما بين الغرائز الحسية والتصرف العقلاني موت «لولو» في الجزء الثاني من مسرحية «علبة باندور» (١٩٠٥). وألف الأديب «ألبان بيرغ» سنة (١٩٠٣) مسرحية أوبرا «لولو» التي تعتمد هذه الدرامات. وإن أسلوب ويديكند المناهض لمذهب الطبيعة قد ألهم أتباع التيار الانطباعي جورج كيزر، كارل ستيرنهايم، وفيما بعد بريخت وكذلك السرياليين. ومنح أسلوبه التجريبي فنّ الحانة شهادة نبيل وامتياز.

أنشئت مسارح صغيرة لتمثيليات هزلية (أو انتقادية) في أرجاء أوروبا كلها: «صوت ودخان» في برلين؛ بإدارة ماكس راينههارت، «البالون الأخضر» في كراكوف، بإدارة «جان أوغست كيزيلووسكي» عام (١٩٠٥)، «القطط الأربع» في برشلونة عام (١٨٩٧)، بإدارة ميغيل أوتريلو وقد سبق له أن انضم إلى نادي «القط الأسود» و«الوطواط» في موسكو سنة (١٩٠٨).

المقهى غرينستايدل Griensteidel: الرؤيا الفينينية البهجة:

إن المقهى غرينستايدل، في مدينة فيينا، عاصمة الإمبراطورية النمساوية / المجرية قد استطاع أن ينافس فريدريشهاغن بصفته مركزاً أدبياً في نهاية القرن هذه. فثمة أولاد أغنياء لعائلات البرجوازية، وفي أغلب الأحيان من منبت عائلات يهودية عريقة وقد تمّ تمثّلها اجتماعياً، كما تمّت تربيتهم في التّبنّيات المُدعية لملكية زال طرازها، وفي ظلّ مشكلات تخص جماعة متعدّدة العروق. وقلما شابهاوا المُوالين لمذهب الرمزية الفرنسيين الذين يُنْعشُ روحهم بشيء من المثل الأعلى، فهم يتفرّغون لتيار متعة الذات *hédonisme* دون فرحٍ ما، بل يتسم بمسحة من العجز المُفعم بالحسرات، وبمسحة واعية لطابع الأمور السريع الزوال، وعدم التّكيّف مع الحياة. فهناك أعمال هوغو فون هوفمشتال (Hugo von Hofmansthal) (١٨٧٤-١٩٢٩) بصورة خاصة، وهي مرآة تعكس رؤيا الوجود هذه. كما في (رسالة النورد شاندوس ١٩٠٢)، وهي رسالته الخيالية لشاعر النهضة أي فرنسيس بيكن وتفسّر السبب الذي جعله يرى أن متابعته للكتابة قد باتت مستحيلة. فصارت هذه الرسالة بياناً لجيل استحوذ عليه منحي الشك والارتباك والافتتان بالألغة، وصار بياناً يعجز عن أن يتصور العالم إلا كتتابع لإحساسات وانطباعات شبيهة فاسقة.

ومن بين الأدباء المترددين إلى مقهى غرينستايدل والذين قاموا بتشجيع شببية العاصمة فيينا، لُذْكَر فيليكس سالتزر (١٨٦٩-١٩٤٧) وشنيفرتز وريشارد بير هوفمان (١٨٦٦-١٩٤٥) والناقد الدّقافي هيرمان باهر (١٨٦٣-١٩٣٤) الذي جهد داعماً الأدب الفرنسي فلقّب «جوبييتير في بنطال من جلد»، ومن حين إلى آخر، كارل كراوس. فكانوا يتأملون سوية «الرؤية الفنّية الفرحة». أمّا هوفمشتال، وقد تأثر بجورج حتى عام (١٩٠٦)، ونشّر النّبذة الدرامية: «موت تيسيان» في مجلة «أوراق الفن» (Blatter für dir kunst)، عام (١٨٩٢). وقبل عام (١٩٠٠)، نظّم أهم أبياته الشعرية. فالأصوات والصور التي تمتاز بوجود مستقل، تعكس جاذبية من نزعة رمزية تتحو إلى «المطلق»، وإن عناوين القصائد نفسها تُشير إلى هذه الجاذبية كما في: «الحياة الأليمة» و«سرّ العالم» و«موشح غنائني للحياة الخارجية» و«ثلاثيات

عن طابع الأمور السريعة الزوال»، وأشهر قصيدة له هي: «أكثر من واحد،
دونما شك»: (Manche freilich).

«أجل! ليس من شك هناك،
لأن أن يموت في الأسفل أكثر من إسان
هناك حيث تنزلق المجانيف الباهظات
مجانيف البواخر الماخرات في البحار
وقرب مقبض الدفة يمكث آخرون،
طيران الطيور يعرفون
ومناطق نيرات السماوات.
* * *

وأكثر من فرد، وبكل ما لهم من أعضاء باهظه
ها هم إلى الأبد ينداحون،
قرب جنور الحياة الغامضة،
ولأجل آخرين، ثمة مقاعد مركبة
قرب «السبيلات»^(١) قرب المكبات،
وكانهم هناك في منازلهم يقعون،
وهاماتهم من الهموم خاليات،
وخفيفة هي أيديهم من كل عناء.
* * *

إنما هناك ظل من أصناف هذي الحياة
ظل يهبط على سواها من الحيوانات
ويُنَاطُ الأخف منها بالباهظه
منذما تُنَاطُ بالهواء واليابسه.

(١) السبيلات Sibilles: نساء ينطقن بروحي الآلهة، في الميثولوجيا الإغريقية [المترجم].

وأنتعاب شعوب قد سقطت هناك
 في الغضون السحيقة من التسيان
 ولا يسعي أن أردعها
 عن إقبالها ناظري والأجفان
 ولا أن أقصي عن سريرة روعي المذعور
 الانهيار الصموت لثورات السماء النائيات.
 جمّة هي الأقدار تندسج قُربَ قَدري لحمتها
 وراح الوجود يُصيرها نهْزُ بأجمعها
 وتهْزُ في آنٍ معها،
 وفي حياة هذه الدنيا، لا ينحصر نصيبي
 أكان شِعْطٌ هزيلة،
 أم قيثارة هشة ضئيلة!..

[هوغو فون هوفمنشتال: (كثير من واحد.. دونما شك)]

إن مسرحياته الأولى: «المعنوه والموت» (١٨٨٣) و«مسرح العالم» (١٨٩٧) و«المروحة البيضاء» (١٨٩٧)، هي مراثيات حول طابع الأشياء سريعة الزوال، وتُعربُّ عن الإحساس بالخطأ، لدى المذهب الفني الجمالي (Esthétisme)، فيما تُشير إلى الحفرة ما بين الحياة العامة والتأمل الجمالي العقيم. وإن الأقصوصة: «حكاية الليلة ٦٧٢» (١٨٩٥) تروي الموت الناقل (لكنه ضروري) لفنان جمالي يتخلى عن عزلته ويندرج مجدّداً في عالم المجتمع، هذا العالم الزاخر بالوعيد والتهديد. واستمر هوفمنشتال في تأليفه طوال حياته كلها. واشتهر كمؤلف أناشيد غنائية كثيرة من أجل أوبرات ريشارد شتراوس: «إليكترا» (١٩٠٣) و«الفارس والوردة» (١٩١١) و«أريان في ناكوس» (١٩١٢). وتابع آرثر شنيترز (Arthur Schnitzler) (١٨٦٢-١٩٣١) مزاولاً مهنته كطبيب، طوال حياته كلها، مراقباً مرضاه، ومدوناً تشخيصات أمراضهم، مثلاً لبث يفعل ذلك بالنسبة إلى مجتمَع العاصمة فيينا، فمسرحياته وحكاياته تمثل دراسات

سيكولوجية لتخافة على قيد الانحطاط. وبلهجة المحادثة المعتادة، يُعرب عن قرب الموت الكامن في الإنسان. وتكشف البنية الصلدة لحواراته النقاب عن البرودة الروحية. وينوّه بالبطالة الاجتماعية والقسر، بوسيلة لجوئه إلى النماذج الدورية أو التاريخية. وفي مؤلفه «أناكول» (١٨٩٠)، يُندّد الكاتب بالمغامرات الشبقية، ويصفها بأنها تجارب مُزيفة. وفي مسرحيته الأوفر شهرة «الدّوّارة» [رقصة دائرية يصحبها الغناء] (١٨٩٦)، ثمة خمسة أزواج من الطبقات الاجتماعية يلعبون حتى النهاية لعبة العلاقات [الجنسية]، وهي لعبة شبيهة برقصة الأموات، فبرهن بذلك عن تكافئها أمام سلطان التيار الشبقي أو الإثارة الجنسية. وكان شنيترلر أول من توسّل في اللغة الألمانية بتقنية تيار الوعي، وذلك في قصته «الملازم الأول غوستل» (١٩٠١).

كان بينر ألتنبيرغ (P. Altenberg) (المدعو ريشارد إنغلاندر، ١٨٥٩-١٩١٩) أشهر شخصية بين أعضاء الكوكبة البوهيمية من الكتاب الذين لبثوا يرتادون مقاهي مدينة فيينا، وعذّون كوميدياته الإسبانية [السينيمات: Saynètes] بأسلوب نثري. وكذلك حكم أمثاله كما في: «برقيات النفس» (١٨٩٨-١٩١٩). والتجارب يتم إيدأؤها للعيان، ويُعرب عنها على نمط انطباعي. وكان كارل كراؤس (Karl Krauss) (١٨٧٤-١٩٣٦) المؤلف الهزلي للرؤيا، رجلاً مرموقاً بغرابة أطواره، وقد جهد في إبراز وجود هذه الجماعة طوال القرن العشرين. وكان لديه رؤيا سياسية دقيقة، وميول أدبية مزهية عن التلوّث، و طاقة تجهل كل الحدود، الأمر الذي جعل منه هجاء لا رحمة له وينتقد الإمبراطورية النمساوية / المجرية الفاسدة والمنازعة، وكذا كان موقفه حيال العالم الغربي بأكمله. وبقي سلاحه الهام صحيفة «المشعل» التي طفق يُصدرها عام ١٨٩٩ وترأس إدارتها انطلاقاً من عام (١٩١٢) وعلى مدار عشرين سنة بصفته المؤلف الوحيد. وتبيّن حكم أمثاله المتألقة كم كان من الممكن أن يغلب هذا الأسلوب المفضل لدى الفنانين الجماليين الأنانيين [مركزهم الأنا egocentriques] فيستخدم بمثابة أداة التزام عنيف.

الحرب هي، بادئ ذي بدء، الأمل أن يكون في مقبورنا دفع قدرنا إلى الأمل ثم هي الرجاء (في أن معاً) أن حظ الآخر سوف يردّ، ومن بعد، الحرب هي التوعية بأن الآخر قد رزئ بقدرٍ وخيم على شاكلتنا، على الأكل؛ وفي آخر المطاف هي المفاجأة بأننا قد رزئنا، كلاتا، بقدرٍ جم الرداة والذى.

(كارل كراوس: سحر الكلام)

إن الشعور بأن المرء ينتمي إلى عصر مُحْتَضِرٍ شعور يجوب الآداب في فيينا، ويظهر على غرار ما حدث في إسبانيا والبرتغال وإيطاليا.

جيل عام ٩٨: إسبانيا، البرتغال، إيطاليا:

اجتاحت خيبة الأمل شبه الجزيرة الأيبيرية [الإسبانية]، منذ كارثة سنة ١٨٩٨، وأنهت شأن الإمبراطورية الإسبانية. وحيال إسبانيا في الخطابات الرسمية، قام مدقّو عام ١٨٩٨: (أونامونو، أزورين، بارونا، مائيتزو، فايي - إنكلان، أورتيغا إي غاسيت، أنطونيو مانشادو...) بالبحث المثابر عن إسبانيا الحقيقية، عن عبقرية الشعب الإسباني الخالدة. فاعتقدوا أنهم يجدونها في إسبانيا القروسطية وعصر النهضة، في إسبانيا الشعبية المُتَمَاهية بإسبانيا الفلاحين. وإن إشبيليا، بعد أن كانت في الأسس أقدر مماثلت شبه الجزيرة الإسبانية، قد باتت الأشد دماراً، ومن الممكن تلاؤمها تلاؤماً رائعاً، في نظر مناصري الرمزية، مع التعبير عن الخراب، والعقم والعزلة، لدى الإنسان. بيد أن إشبيليا ليست وحدها التي تُثّر اهتمام جيل عام ٩٨. فالأنبياء يطوفون إسبانيا بأسرها، وكذلك البرتغال (أونامونو: «خلال رُيُوع البرتغال وإسبانيا» ١٩١١) باحثين عن القرى العتيقة، المدن القديمة، الصروح، المناظر الطبيعية، النماذج البشرية الذكريات التي تُوحى بسمات إسبانيا الأساسية، وبذلك بقصد استئصالها من وهن يهددها بالموت.

من ثم، نجمت أهمية أدب الترحال والسفر. وقد قال الأديب أزورين Azorin «كنا نقوم برحلات زمكانية، فنزور حواضر إشبيليا العتيقة، مكشفين فيها نيمومة

الأمة، وقد ظنّت برهاناً عليها». وإن النزعة إلى المشاهد الطبيعية لدى جيل ٩٨ قد يتيسّر تفسيرها بمثابة هروب من أمام متطلبات حقيقة الواقع. فإن «ميتيل دي أونامونو» (M. de Unamono) (١٨٦٤-١٩٣٦) و«أزورين» (الاسم المستعار للأديب خوسيه مارتينيز رُويز José Martinez Ruiz ١٨٧٣-١٩٦٧) وكلاهما فيلسوفان ومن كتّاب المقالات، قد تشبّها بإعادة التفكير في تفسير «دون كيشوت»، كتاب الأديب أونامونو: «حياة دون كيشوت وسانشو بانثا» (١٩٠٥)، و«طريق رحلة دون كيشوت» (١٩٠٥) للأديب أزورين. وصار الدّوق إلى صنّع هوية أدبية إسبانية جديدة أمر عسير على الإنجاز، من جرّاء نفوذ الآداب الفرنسية القوي، وعلى الخصوص نفوذ بونليز. وقد أقدم أزورين في كتابه «يوميات مريض» (١٩٠١) على معارضته بشدة عملية التحضير والتّمين:

في هذا اليوم، سحقت حافلة كهربائية (درامواي) رجلاً عجوزاً، في شارع لايبورتا بل سول. وكان لويس فويو يكره جهاز البرقيات، وسكك الحديد، والتصوير الضوئي، والدفن البخارية ولماذا لا يكره كل هذا؟ إنه لأمر بربري، وأبتنع من بربرية العصور القديمة () ها أنا أخلق وأخلق حقاً في الجو اللاإنساني لهذه الحضارة التي تدّعي بأنها حضارة إنسانية.

(أزورين، «يوميات مريض»)

في البرتغال، استمرّ التشبّه أيضاً بالقيم السائدة في الأرياف: لأنها لبثت أقلّ فساداً من المدن. وقام الكاتب إيسادي كويروس في كتابه «الحاضرة والأرياف» (١٩٠١) بمدح الريف البرتغالي، كما فعل الأديب «خوسيه فرانثيسكو ترينداديه كويلهو» (١٨٦١-١٩٠٨) وقد أثار مؤلفه «صلوات جني» (١٨٩١) ذكريات الذرعة الريفية وذكريات طفولته. وفي شعر عقد (١٨٩٠)، تأثر أنطونيو نوبره (١٨٦٧-١٩٠٠) بمذهب رومانسي جديد يُنوّء بالقيم الوطنية ويُطلق العنان للانفعالية *émotivité*، وللشهوة العميقة، للحلم الذي يحن إلى الريف البرتغالي.

كان لإعلان الوحدة الإيطالية عام (١٨٦١) كنتيجة سيطرة الحياة الثقافية على جميع الأصعدة، وذلك عن طريق مشكلات المذهب القومي. وإنَّ كاردوتشي Carducci العلامة والشاعر قد غدا المُعربَ بحماسٍ عن فخارٍ وطني حيال ماضِي بلده. وكان يرى أن الظروف لا يُدُّ من الحفاظ عليها بقصد تشجيع التجديد السجيد للوطن بكامله. وقد ترك ديوفه الشعري (پوزَن قصاده التجريبي: «أناشيد بربرية») أثره في الشاعر الشاب «دأنوزيو» D'Annunzio بالنسبة إلى ديوان «الريح» (١٨٧٩). وبواسطة «دأنوزيو»، أصبحت الاهتمامات القومية مسائل أوسع عمومية حول علاقة الإنسان والمكان، فيما أقدم شاعر القروسية هذا، على اقتباس أفكاره من الشعر الفرنسي والفلسفة الألمانية (نوفاليس، شوبنهاور، نيتشه) ساعياً بذلك إلى تكوين هويته الفنية الخاصة، وإن مذهب الحدائث قام بمتابعة الروائي والشاعر فُطونيو فوغزارو (١٨٤٢-١٩١١) الذي ترجم آراءه في مساجلات كتابه: «الارتقاءات الإنسانية» (١٨٩٩).

النهضة الفلامندية:

إنَّ المجلة الهامة التي ظلت مصدر للنهضة الأدبية في بلجيكا الفلامندية كانت مجلة «عن الحاضر وعن المستقبل الوشيك». وقد نُشرت الأعداد العشرة الأولى (١٨٩٣-١٨٩٤) على يد «إمانويل دو بوم» و«سيريل بوش» و«بروسبير فان لانغندونك» و«أوغوست فيرميلين». وقام «هنري فان دي فيلد»، مدير الطباعة، بعقد صُلّة هامة مع مجموعة «العشرون» (وقد سميت فيما بعد «الجمالية الخُرّة») وكانت هذه المجموعة تُمثّل، في بروكسيل، الطليعية، و«الأسلوب الحديث».

وقام بإذاعة شهرة المجلة: فان نو (في) سترانكس وكلُّ من الأنباء: «نيو فان ريسيلبيرغ»، و«جيمس إيتسور»، و«جورج ميّن» و«جان كورب». ولم تُبرزَ المجلة هذه نفسها بصفتها بيكاً أدبياً، غير أنها وقفت في صدارة منشورات الطليعية الأدبية. وأُشاد المؤثّقون فيها برؤيا شاملة «للإنسان الكلي» و«الحياة». بيدَ أنهم ندبوا حركة «الفن من أجل الفن»: فالفن المثالي لا بد أن يكون شكلاً من الحياة، يكوّنُ داخل قلب الجماعة، فيمنح الانفعال الفرديّ معنى ذا شمولية

عالمية. وإن السلسلة الثانية لهذه المجلة «فان نو (في) ستراكس» أظهرت اهتماماً خاصاً بالفن والأدب، بل أيضاً اهتماماً متناسياً بالشؤون السياسية والاجتماعية، ونُشرت في هذه السلسلة بالتتالي، بحوث ومقالات من نزعة المنحى القوضوي أنجز تحريرها «ميسنيل»، والدراما الشعرية (بقايا حطام، ١٨٩٨) للشاعر المسرحي الفرنسي ألفريد هيغشايذت، ورواية «فراكن» (١٨٩٨) للكاتب إيمانويل دوبوم (١٨٦٨-١٩٥٣). وقد ساهم في هذه السلسلة الثانية كل من: «سكروفيوس» و«فان ده فوستيجن» و«تيرلينك» و«فان بولايير». فكان تنوع المجلة أخلاقياً وجمالياً، تنوعاً من شأنه أن جعل المصلح الليبرالي والقوضوي أوغوست فيرميلن يستطيع أن ينشر مقالاته إلى جانب الكاثوليكي المتشدد بروسيرفان لانغندونغ (١٨٦٢-١٩٢٠)، والكاتب الموالي للرمزية فان ده فوستيجن، والكاتب المولع بالفنون هيرمان تيرلينك (١٨٧٩-١٩٦٧).

وكان أوغوست فيرميلن (١٨٧٢-١٩٤٥) المؤسس المشارك لهذه المجلة ومديرها الفني؛ وإن روايته «اليهودي المتشدد» (١٩٠٦)، المتأثرة جداً بالكاتب الفرنسي فلوبير، تروي الحكاية الرمزية لرجل يسعى إلى الحقيقة التي يكشف منها، عقبة أزمة عنيفة من القلق الميتافيزيقي [الماورائي]، أن هذا السعي لا يمكن تواجده إلا في نزعة إنسانية لنبوية ومُلحدة حيث تتوازن الحياة والمسؤوليات الأخلاقية للتكافل الاجتماعي توازناً متوئماً. وقد ترك فيرميلن أثراً بالغاً على الحركة الفلامندية وحياتها الثقافية، ولاسيما قبل الحرب العالمية الأولى، وذلك بتأثير شعاره ذائع الشهرة: «فريد أن نكون فلامنديين لكي نصبح أوروبيين».

تيار «الانفصال» المجري:

في المجر، أشار تيار: «الانفصال»، الموجود على الخصوص في فني العمارة والرسم بالألوان، إلى اهتمام فني بالتقاليد الشعبية - كما فعل «مالونيائي نيزسو» (١٨٦٦-١٩١٦) في «فن الشعب الهنغاري» - (١٩٠٧-١٩٢٢) وهو اهتمام سوف يقود خطوات بيلا بارتوك الأولى. وقام الأديب بيلا هذا، بصحبة زولتان كودالي، ببحوث حول الفولكلور الأصلي، وقد اعتمدا في مشروعهما على

التقليد الفلاحي الشفوي. وألّت بهما هذه البحوث إلى نشر بعض الأغاني وذاع صيتها وهي «الأغاني المجرية الشعبية» (١٩٠٦).

أما في مضمار الأدب، وباستثناء النزعة القومية لدى طبقة سياسية، كانت نزعة استفق بطابعها موطن الخيال لأمم أخرى في الإمبراطورية النمساوية / المجرية (إذاً، بلاد المستقبل المجاورة للمجر)، فالعصر لبث عصر المنعزلين. وإن التتويهاات التاريخية الدقيقة لدى جيزا غاردونيي (١٨٦٣-١٩٢٢)، وقد غدت فيما بعد شعبية جداً، تمت بمعزل عن كل حياة أدبية في المنزل الريفي لمؤلف «نجوم إجير» (١٩٠١). ولبث هذا الانفراد، في ريف منعزل، السمة الخاصة لعدة كتاب عند «نهاية القرن»، وغالبيتهم من مؤلفي الأقاصيص. وإن إيستفان بيتيلي (١٨٥٢-١٩١٠) المنفرد في مقاطعته «ترانسيلفانيا» وهي مسقط رأسه، قد برهن، بلهجة ذات نمط تلحيني رتيب، على حساسية هؤلاء الأدباء الهامشيين. بيد أن الوجه الرمزي أو الشعاري بقي الكاتب النثري كالمان ميكزاث (Kalman Mikszath) (١٨٤٧-١٩١٠). فعقب انطلاقته بأقاصيصه المتلزمة الشعبية «ستوفاكيوناً الطيبون» (١٨٨١)، قد صار معلّم التهكم، والواصف الماهر لمن يدعون أتباع أسلوب دون كيشوت بأطوارهم الغريبة كما في: «حصار بزتيرس» (١٨٩٥)، و«زركياد الجديدة» (١٨٩٨)، وراح ميكزاث بصفته كاتب سيرة جوكاي (١٩٠٧)، ومؤلفاً لبعض الروايات الكبيرة، واللوحات الأدبية الاجتماعية للقرن التاسع عشر في: «زواج غريب الطراز» (١٩٠٠) و«حكاية نوزتي الشاب مع ماريا ثوث» (١٩٠٨). ولجأ إلى الحكاية الصغيرة بقصد ابتكاره شخصياته ومحاكلتهم بسخرية، كما لجأ إلى النوع الروائي لكي يحتفظ، في الحين ذاته، بالموقع المميّز، لمن يقص الحكاية، بمثابة شاهد هامشي ورئيسي للحوادث التي تجري في عالم يتمازج فيه كل من واقع الحقيقة ومظهرها وذلك في: «العالم الأنيق» (١٨٩٧).

موضوعان جديدان

المرأة والخرافة

في نهاية القرن هذه (وهي في آنٍ معاً صاحبة الذهن الثاقب وناقدة لأوهامها، ويظل ضميرها الاجتماعي في صميم المداولات والمناقشات السياسية) ثمة موضوعان يطوفان في أرجاء الأدب: موضوع قضية المرأة والإنتاج الأدبي الناجم عن هذه القضية [أي الحركة النسائية] وموضوع العلاقات ما بين الأدب والخرافة أو الأسطورة.

المسألة النسوية [تحرير المرأة وتكافؤها مع الرجل]:

إن هدف النصوص المحررة عن «المرأة الجديدة» قد زوّد الأدب بخججٍ حول تكافؤ الجنسين، أو تقديم صورة عن التجربة من وجهة النظر النسوية، فالنسوة قد تعلّمن الإعراب عن آرائهنّ، في ذلك العصر، إعراباً متحدثاً نوعاً ما. وهكذا، فإن نيتشه حين كان يكتب: «تري هل المرأة في هذه الآونة محرومة من سمتها الفاتنة؟ وهل هي في طور يُفضي بها إلى الإضْجَار؟»، أو يكتب أيضاً: «عندما تهتم المرأة بأمور العقل، فثمة على العموم شيء ما ليس على ما يُرام في شقيقتها» (sexualité) [السمات المتعلقة بالشق أو الجنس]. فيبدو عندئذٍ أنه قد حان الوقت، في نظر النساء، لإجابتهن بصوتهن، هنّ، كما فعلت نورا، في المشهد الأخير من مسرحية إبسن: «منزل الّلمية». وهذا حقاً ما قد فعلته. ففي النورويج، ساهمت أمالي سكرام، عبر سلسلة تامة من الروايات، وخلال المناقشة حول وضع المرأة في المجتمع وفي الزواج وذلك في: «كونستانس رينغ» (١٨٨٥) و«ذوّو هيليمير» (١٨٨٧-١٨٩٨) و«لوسيا» (١٨٨٨). وإن «كاثيرُ هويّه بارين» (١٨٦١-١٨٦١)

١٩٤٠) كانت اليونانية الأولى التي اتخذت مهنة الصحافة. وأسست «صحيفة السيدات اليومية» عام (١٨٨٨)؛ ونظمت عقد المؤتمر الوطني الأول للنسوة اليونانيات، وأقيمت جلسته الأولى في مقام أكروبول أثينا سنة (١٨٩٨). وكتبت الروايات التالية: «المتحررة» و«الساحرة» و«العقد الجديد»، وذلك لإبداء آرائها التحررية.

وكان ثمة روايات فرنسيات، على سبيل المثال، كالروائية غابرييل ريفال (١٨٧٠-١٩٣٨) في روايتها «مدرسة ثانوية للفتيات» (١٩٠١) والروائية «كوليت إيغير» في «هيل» (١٨٩٨)، أو أيضاً «مارسيل تينير» في كتابها «المتمردة» (١٩٠٤-١٩٠٥)، فقد تكلمن عن الصعوبات السيكولوجية والسياسية في عملية تحرر المرأة؛ وإنها عملية مثال أعلى تجسد في بولونيا، في العصر الموالي للحدث، عن طريق الشاعرة ماريا كومورينسكا (١٨٧٦-١٩٤٨)، فقد أعربت عن منحنى شبقي نسوي ما كان يُعرف حتى ذلك الحين في الأدب البولوني، وهذا المنحنى يقترب من الجمالية الموالية لمذهب الانطباعية، ويفترن، على نحو حماسي شديد، ببعض عناصر فلسفة نيتشة. وقصائدها في ديوانها: «نبذات إجمالية» (١٨٩٤)، غالباً ما نظمت في أبيات حرّة أو بالنثر وشكلت دفاعاً عن الحرية الكاملة من أجل الفرد الإنساني ومن أجل المرأة.

تم الشعور بتحرر النساء، في بريطانيا العظمى، كمسألة من حقوق الإنسان. وبمقدورنا الحكم على هذا عن طريق العنوان نفسه لكتاب الفيلسوف الليبرالي ستورات ميل: «استعباد النساء» (١٨٦٩). وإن إيانور ماركس (١٨٥٥-١٨٩٨)، ابنة كارل ماركس قد نشرت بمعية إدوارد إيفلينغ «القضية النسوية»: من وجهة اشتراكية (١٨٨٦): وتحدثت فيها عن «الرق الجنسي» واستفاضت في تناول ما بين قدر النسوة المتزوجات وقدر العبيد السود.

وكانت علاقات صميمية ما بين السياسة والتخيّل الوهمي. وقد كتب الإنكليزي جورج إيجرتون (١٨٥٩-١٩٤٥) في معرض أعماله: «فهمت أنه في الأدب، قد تم كل شيء بوجه أفضل على يد الرجال، إذ ثبتت النساء لا يستطعن سوى حذوهم نحو الرجال، فلم يبقَ لهن سوى قطعة صغيرة وحيدة من الأرض

لنزعها، وهي «الأرض المجهولة»: *terra incognita*، التي تمثلها النسوة، لأن هذه الأرض تُتيح لهن الظهور بما هُنَّ عليه، لا كما يَخيلُهُنَّ رجل من الرجال - وبكلمة مقنضبة، أن يَقْمَنَ بَعَرِيَّةَ أُنْفُسِهِنَّ كما عرَى الرجل ذاته في كتاباته. وإن المجموعة الأولى من قصصه الصغيرة المهداة لـ هامسون نُشِرَتْ عام (١٨٩٣)، وقد تبعتها بِسُرْعَةٍ مجموعة أُخرى: «شِقاَقَات» (١٨٩٤). وفي مزيج من الأساليب الموائية للانطباعية وللنزعة الواقعية، كما للطوباوية وللوهمية، أطلقت تحدياً صريحاً لنظام الأبوة الاجتماعي: Patriarcal.

وغالباً ما اتسمت أعمال النسوة الجددات أي الروائيات الإنكليزيات، بخطابات جامدة وبلاغية مُتَصَنِّعة، وها هي الميزة النوعية لهذه الروايات، ميزة تتعارض مع نزعتين الواقعية في الأسلوب المُتَنَكِّن إِتْقَاناً خاصاً. وراحت مجموعة الأقاصيص الرمزية للروائي أوليف شرايبر (١٨٥٥-١٩٨٠): «أحلام» (١٨٩١)، تُعْطِي بُعْداً خرافياً للرؤى الطوباوية النسوية. وكشفت القصة «التوأمان السماويان» للكاتبة ساره غراند (١٨٥٤-١٩٤٣) النقاب عن المرأة القائمة حيال النساء، وذلك في تحفص موقف بعض الأشخاص إزاء تطور الأمراض الزهرية؛ وبيّنت الرواية: «المرأة الناقلة» (١٨٩٤) بأي مقدار تظل الاختيارات محدودة، على الصعيدين الاجتماعي والجنسي، بالنسبة إلى نساء الطبقات الاجتماعية العليا. وإن «بنات دلفاوس» (١٨٩٤) للكاتبة موناكيرد (١٨٥٨-١٩٣٢)، قد تفحصت قَدَر النسوة المستقلات والمبتكرات.

اهتم الروائيون أيضاً بموضوع تحرر المرأة جنسياً واجتماعياً. وإن الكاتب توماس هاردي (Thomas Hardy) (١٨٤٠-١٩٢٨) سرّد في مؤلفه «تس من آل أوبرفيل» (١٨٩١) مراحل حياة تس Tess وهي ابنة قروي قد فقدت توازنها من جراء تكبرها في أنها نسيبة بعيدة لعائلة أوبرفيل النبيلة. فَمُنِنَتْ بشقاء الفتاة الشابة التي تَمَّ إغواؤها، والزوجة المهجورة، والمرأة المدفوعة إلى الجريمة العشيقية من جراء سخرية الحياة القاسية، وذلك قبل أن تُدان وتُشنق. وإن سيرة «جود الغامض» Jude (١٨٩٤) قدّمت هي أيضاً شخصاً أُنْثَوِيّاً معقداً. وأضاف هاردي بضع ملاحظات في البداية، ملاحظات صريحة على هذا المؤلف، في عام (١٩١٢): «عقب نشره باللغة الفرنسية

«جود الغامض» في ألمانيا بشكل حلقات متسلسلة، قام نقد مؤكّد من هذا البلد بإعلام المؤلف بأن سو بريدهيد بطلنة هذه السيرة كانت المثل الأدبي الأول لنموذج المرأة التي باتت تظهر خلال ذلك الزمان في الآلاف من النسوة - المرأة العازبة، الذليلة. بسحتتها الشاحبة - فكل واحدة تمثل جملة عصبية وفكرية متحررة تجسّد الناتج الخالص لظروف الحياة العصرية، ولاسيما في المدن [...]. أما الناقد فاكتفى يا للأسف بأن يصف المرأة الوافدة جديداً وقد أجز هذا الوصف رجل، لا شخص من الجنس الأنثوي، لأن الشخص الأنثوي هذا ما كان سمح لها مطلقاً بالانقياد في آخر المطاف.

وإن العدوانية المستكبرة التي تلقّت بها «المؤسسة» الأدبية رواية «هاردي» وهي تعرب باعتدال عن رؤيتها للزواج، والزواج عندها على شيء من «القدم» - هي عدوانية تبدي عنف المناقشة الأدبية المحدمة خلال تلك الفترة، في بريطانيا العظمى، حول موضوع التحرر الجنسي. وإنّ التديّد بالمرءاة الاجتماعية واستملاك بعض النسوة للحيز الأدبي بقصد أن يُعربن عن حاجاتهم، هما، رغم ذلك، من سمات الفن في تلك الآونة، سمات قد مارست تأثيراً حقيقياً ومستديماً. وتواجبت هذه المساجلة أيضاً في أقطار أخرى. ففي البلاد المنخفضة [هولندا]، طفقت «كورنيلي هويغنز» (١٨٤٨-١٩٠٢)، عقب دراستها للاقتصاد، تسهم في نشاط حزب العمل الاجتماعي الديمقراطي، واستخدمت أيضاً الرواية لكي تعرض آراءها الجذرية حول الزواج ومنحى النزعة النسوية (Féminisme) والمذهب الاشتراكي في: «بارثوليد ميريان» (١٨٥٧). أما رواية «سيسيل غوكوب» (١٨٦٦-١٩٤٤): «هيلدا فان سويلنبورغ» (١٨٩٨) فقد أثارت إجابة سياسية، وكانت مقالة ناقدة حول: «الحب في المسألة النسوية» (١٨٩٨) للأدبية «أنا دي سافورنين لوهمان» (١٨٦٦-١٩٣٠) التي نصحت النساء بردة الفعل.

وكان ثمة امرأة حرة الآراء قد دافعت عن تحرر النسوة ونبذت الاختيار ما بين زوج ومهنة، بصفة هذا الاختيار تفرعاً ثنائياً (Dichotomie) مزيفاً: وهذه المرأة هي: لواندرياس سالوميّه (١٨٦١-١٩٣٧). وفي عام (١٨٩٢) نشرت: «هنريك إبسن فراون غشتالين»: عن شخصيات إبسن

النسائية. وفي سنة (١٨٩٩)، اهتمت مباشرة «بالقضية النسوية» في بحث لها وهو: «الكائن بصفته امرأة» حيث عارضت النظريات الرائجة خلال ذلك الفترة: فالمرأة ينبغي عليها أن تحقق ذاتها بمجرد أنها كائن، وعلى الرجل أن يحقق ذاته وهو يعمل. وأسهمت في تطوير آرائها في بحث آخر: «أفكار حول مشكلة الحب» (١٩٠٠) وفي كتابها «إيروس» [إله الحب عند الإغريق] (١٩١٠). ومن خلال رواياتها: «روث» (١٨٩٥) و«فينيسكا» (١٨٩٨) و«نفوس أجنبية» (١٩٠١)، كررت رأيها وهو أن المرأة لا تنعم برضاها وارتياحها وتحررها إلا حين تعترف بصفاتها الأنثوية واستقلال هذه الصفات وحرصها عليها.

الأدب والخرافات

تميّزت أيضاً نهاية القرن بانكفائها إلى خرافات العصور القديمة، خرافات تكررت زياراتها وتفسيراتها من قبل مؤلفين متنوعين على غرار تنوع نيتشه ورونان ومالارمييه، بل أيضاً بخلق ميثولوجيات جديدة. وشكلت الخرافات الإغريقية بُنية أعمال فريدريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠)، وكذلك الخرافات الجرمانية بالنسبة إلى أعمال فاغنير، والتقاليد العبرية والمسيحية (حياة يسوع، ١٨٦٣) لدى إرنست رونان (١٨٢٣-١٨٩٢)، والرؤى الميثولوجية، وهي أيضاً رؤى الرمزيين. أما سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) فقد سعى إلى مصدر الخرافة في الشعور الباطني لدى الإنسان في كتابه: «عن تفسير الأحلام» (١٩٠٠). فالخرافات بالتالي كانت الوسواس الذي لاحق نهاية القرن. ومن ثراء النصوص الميثولوجية في تلك الفترة، برزَ شخص يرمز إلى التباس العصر وعموضه، [وهو شخص] «المرأة المغوية» [التي لا تقاوم] فهي تظهر بالعديد من الأشكال سيرسيه، هيلينا الطروادية، وبازيفاييه، وغالاتيه، وأورينيس، في التقليد الإغريقي، أو في التقليد العبري، حواء، ليليث، دليلا، سالوميّه. ويقدم دّ أوزيو (هيرودية) كما يلي:

«غورغون [مسخ أسطوري] من العصور القديمه

بجمّة تسعها الطويّه

كانت تنعم بقدرة «الجنس» الأصيّه

بل هي من لا يسميها الإنسان

وقد لبّدت سيرسيه، وفي آن،

هيلينا، لومغال، أو دثليه:
الموس ذات الضحكات المخيفة
كما لبنت «هيريونية» المملّكة!

(د أنوزيو: D'Annunzio)

إن هذه الشخصية وحدها بأشكالها المتعددة تنحو بالقارئ بعيداً إلى فئة أكثر تجريداً، ويُصعّب تحديد الهوية الفردية. فالقارئ الذي يقترب من هذه «النسوة المغويات» سوف يتحول شكله بسبب خشية من السلطان الإلهي الذي يُقْلَنَة. ورواية فلوبيير: «سالامبو» (١٨٦٣)، وقصته «هيريونية» (١٨٧) تستهلان الاستخدام الأدبي لقصة سالومية في القرن ١٩. في عام (١٨٦٤)، حين طفق مالارميه يؤلف «زفاف هيريونية»، وقد بدأت حقاً معالجة هذا الموضوع، كما بدأ يتطور جانبُه الموالى للذرة الرمزية نوعياً. وجزء واحد من القصيدة الدرامية التي في حوزتنا قد نشره مالارميه قبل وفاته في جريدة «البارناس المعاصر» (١٨٧٠). وإذا شعر هويزمس بتأثر بالغ، أشار إلى ذلك في مؤلفه المعنون «القهرى». أما مالارميه فقد رزى، حتى موته، بوسواس هذه القصة: وكتب عنها العديد من مقاطع، جُمِعت فيما بعد تحت عنوان واحد. وإن تصميم هذا العمل قد عُذِّلَ تعديلاً واضحاً طوال خمسة وثلاثين عاماً. وسنة (١٨٦٤)، همّ مالارميه إلى كتابة مأساة بالشعر، أي هيريونية، غير أنه عدل عن هذا المشروع عام (١٨٦٥). وفي (١٨٨٩)، انطمس وصفه لأحداث التاريخ التقليدية: فبانت الأسطورة وسيلة للإعراب عن الأفكار الشخصية لدى الشاعر حول مثل الابتكار العليا. وقد كتب: «موضوع عملي هو الجمال... والموضوع الظاهر ليس هو سوى حجة للمضي إليّ» «إلى الجمالي». وقام ويلند بتكرار الموضوع في مؤلف «سالوميّه» (١٨٩٢). وفي تلك الفترة، تكاثر ابتكار الميثولوجيات الشخصية: فكان، مثلاً، «الغابال» من تأليف «جورج»، أو «أبيات الشعر من السيدة الجميلة» (١٩٠١-١٩٠٢) للأديب أليكساندروفيتش بلوك. ووضع الشاعر الإيرلاندي ييرز Years شخص سالوميّه في مركز ميثولوجياه الشخصية: فهذا الشاعر قد

نهب، في شبابه، الخرافات الإيرلندية ساعياً إلى إثراء شعره، وقرن بها صوراً كانت مسيطرة خلال عقد (١٨٩٠). وشرح القصيدة «جمهور آلهة إيرلندا» في كتاب «الريح بين القصبات» (١٨٩٩)، إذ راح يتحدث عن آلهة إيرلندا القديمة (أي: الـ «سيدِه» Sidhe) التي تطوف في هذا البلد كما فعلت سابقاً. واللفظة (sidhe) «سيدِه» هي المصطلح الغائليكي للريح. ولآلهة هذه فعلياً، الكثير من النقاط المشتركة مع الريح. فهي تترحل في زوبعة هوجاء، وفي العصور الوسطى دُعيت هذه الرياح رقصة بنات «هيريونية»، التي كانت تتبوأ مكان إلهة من الآلهات.

«الأساطير تكمن في صنُب أفعالتنا ذاته. وثوس
بمقدورنا القيام بالعمل، أو الوجود، دون أن
نسير نحو تسبح ما»

(بول فاليري Paul Valéry)

وطوال الفترة هذه، طُرِقَ هذا الموضوع بمعالجات مختلفة، في الفنون التشكيلية، وفي الأدب والموسيقى، على السواء. وإن مسرحية «وايلد» تم تزيينها بالرسوم على يد «أوبرية بؤرسلي» عام (١٨٩٣) وكذلك فعل ماركوس بهار سنة (١٩٠٣)، وشَفَعَهَا بالموسيقى «ريشارد شتراوس» في أوبراه «سالوميّه» عام (١٩٠٥). وقصة لافورغ، «سالوميّه» التي نُشِرَتْ في المجلة «فوغ» [شهرة] سنة (١٨٨٥) وقد زِيَّنَهَا بالصور «لوسيان بيسارو» سنة (١٨٩٧).

وفي البرتغال، كتب «ادجينيو دِه كاسترو» أربع أغنيات تحت عنوان «سالوميّه» (عام ١٨٩٦)؛ وخلال السنة ذاتها رسم الفونس موشا التشيكي مطبوعة حجرية بالألوان تُمَثِّلُ «سالوميّه» من أجل مجلة. وعمل العديد من النساء على أن يجري تمثيلهنَّ على غرار سالوميّه: وابتكر فرانز فون لينباخ، في سنة (١٨٩٤)، «ماري ليندينغر» كابنة «لهيرونية»، وهي حالياً في المعرض تمثال من البرونز لبـ «لوية فولير» مُشَخَّصَةً «سالوميّه» في متحف الفنون الزخرفية «جباريس»؛ وقَدَّم «أدولف مونزر» [السيدة] «إيزادورا دونكان» بصفتها سالوميّه، في صحيفة «الشباب» لعام (١٩٠٤).

انحطاط أم انتقال؟

إن الخرافة التي تمثل قوام كل الفترة هذه، الخرافة التي قادت الفنانين ورجال السياسة على السواء، فولدت، في آنٍ معاً، قلقاً وتشاؤماً عميقاً، وتقاؤلاً له مسحة من الطوباوية، كانت خرافة الوضع التاريخي الذي لا بُدَّ من إعطائه لنهاية القرن هذه. ترى هل ثمة جيل انحطاط، جيل فساد الأصل الأصيل، بكل معاني هذا التعبير، أو، على نقيض ذلك، هل ثمة عهد من الانتقال، وهو، من خلال ثرائه وتعقيده، يُنبئ بالقرن العشرين؟

لعلَّ تيارات أو مذاهب الجمالية، والانحطاط، والرمزية، تمثل هذا التعدُّد من البحوث بقصد التهرب من ضيق الانزعاج نفسه: فطُرِقَ مذهب الواقعية ومذهب الطبيعية طرقاً أتاحَت استكشاف العالم، وعيَّنت حدودها. وقام العلم باتهام المعلومات التي تُعتبر ثابتة، وسعى إلى فرض عقائد تخصه. فترى، ما الذي بقي للكاتب للتهرب من «المنفى الموهلي للمادية»، حيث سيقول كلونيل إنهم قد حاولوا الإغلاق على شبابه؟ وإن عيادة الحواس، والاهتمام الموهلي للجسد يهبان مكانة مركزية لب «إيروس» إله الحب عند الإغريق في الأندب، إذ يجعلان من التيار الشبقي مهرباً محتملاً. وسيقوم فيرلين، ولاسيما رامبو بوضعهما أُسسَ شعرهما على «اختلال نظام جميع الحواس»، وذلك في سعيهما الذي يتشدُّ أشكالاً جديدة. وسيمتدح نيفسَه التجاوز اللانهائي للذات ونبذ كل مذهب مثالي ماورائي [ميثافيزيقي]. ولكن، هل بوسع الإنسان أن يقود حياته؟ كلا: كذا قال تشيخوف بحنانٍ وبظرف الدعابة، كلا! كذا فعل ستريندبيرغ، بكل ما لديه من يأس. أما مسرح «ميترلينك» الشعري المذعكف على سريرة الإنسان، فلا يعطي جواباً يوحى بمزيد من الطمأنينة الوداعة.

إيروس في الأدب^(١)

«في البداية كان الجنس.

والجنس هو الماهية الأساسية للحياة، ومادة التطور،

والجوهر الصميمي بالأكثر لتفردية الإنسانية.

الجنس هو المبدأ الخلاق أدياً، وقوة الهدم والفوضى.»

(ستانيسلاف بربيشيفسكي Stanislaw Przhyszewski «قداس الأموات».)

تُرى، هل نمة حاجة لقولنا إن الألب، كمثل الفنون الأخرى، قد راح منذ
أصوله يحتفل بـ «إيروس» ويُشيد به؟ «فالعهد القديم»، مع «نشيد الأناشيد»
يتغنّى بما هو مقدس بوسيلة ألقاظ شبقية جداً. وإن «سافو» Sappho من جزيرتها
الإغريقية ليسبوس Lesbos، وكذلك «أناكريون»، يُعربان عن ثَمَلِ ممارسات
المحب المتغايرة الجنس والمتمثلة الجنس. وفي روما، قام كاتول وبروبرس
بتمجيد خطاب الشهوة. وأحد أوائل الشعراء المترجلين الفرنسيين، غيوم التاسع،
دوق «الأكيّتين» يستذكر، سواءً بسواء، حياء الحب العذري وخَفَره، والإفراط
المنحرف للهوى الجسدي، كما يفعل هذا أيضاً «رونسار ولويزلابيه». وعلى نحو
موازٍ لهذه الكتابة الشبقية، استمرّ التقليد الفاحش في أعمال كمثل «ديكاميرون»،
و«حكايات كانتوربيرري»، و«بلتا غرويل»، و«غارغانتوا»، فقد خلطت الذكرى
الفجة لحياة جنسية سعيدة بالتفسيرات الأخلاقية الأوفر جدية ورسالة. واندرج
في التقليد هذا جميع أعمال اللورد ويلموت: (Wilmot).

(١) إيروس: إله الحب الشبقى عند الإغريق. ويعني هنا: مجمل غرائز الشبق ووجوه
التجربة الجنسية المؤذية [«قوة الهدم والفوضى»] اجتماعياً وثقافياً وجمالياً. [المترجم].

تطور المقال الشبقي:

رغم تولّد أعمال عشقيّة لها من القيمة الأدبية مقدار عظيم، كمثّل «فاني هيل» (١٧٤٨) للكاتب كُتِلاند، أو «جوستين» أو «تعاينات الفضيلة» (١٧٩١) للمركيز دوساد، فليس من اليسير أن يُجعل من العشق نوعاً أدبياً حقيقياً، مع ثوابت يسهّل وسُمها. ولا جرم أن الحياة الجنسية تمّ إدراكها ثقافياً على نحو يختلف جداً حسب العصور، وشكّل هذا التنوع في الإدراك شرطاً لإنتاج واستقبال يختلفان جداً حسب العصور، وشكّل هذا التنوع في الإدراك شرطاً لإنتاج واستقبال يختلفان كل مرّة. ففي القرن ١٩، قام إيروس بدور بين أكثر فأكثر، وعلى الأخص إبان نهاية القرن. فكان أحد العناصر الأوفر تميّزاً لجمالية على قيد الانحطاط.

إن القصص الخيالية من الوحي الشبقي، والتي تمّ تأليفها في هذا العصر، قد وُصفت عندئذ بأنها خلّاعية وإباحية: ومن جراء ذلك، كانت تنتمي إلى مضمار يختلف عن الفنون الأدبية الأخرى. لكنّ أعمالاً كمثّل «أزاهير الشر» (١٨٥٧) للشاعر الفرنسي بودلير أو «قصائد وموشحات» (١٨٦٦) للشاعر الإنكليزي «سوينبورن»، قد أتاحت بروز فنون أدبية عشقيّة تتميز عن النصوص الخلّاعية: فبقصد الإعراب عن جميع وجوه التجربة الإنسانية بوسيلة صيغ جديدة، لجأ الفنان إلى إيروس لجوءه إلى سلاح قوي، فكان أداة ثورته على القيم الأخلاقية القائمة في الثقافة البرجوازية. وترتب على الفنان أن يتحدّى الوضع الراهن: فالبرجوازية تتحكم بالحياة الجنسية مُقَصِّبة إياها عن الفنون العليا. ومن المؤكد أن الإيديولوجيا المسيطرة تخشى القوة «الطبيعيّة»، ومن ثمّ، فهي تخشى الطاقة الفوضويّة، احتماليّاً، للحياة الجنسية، فهذه الطاقة لا يسعها إلا أن تُعارض القوى الناهضة بالحضارة التي تبذلها العلوم، على سبيل المثال.

فالأدب، أكثر من أيّ تعبير في سواه، يُقدّم النشاط الجنسي في صميم المناقشة الأدبية، ويرفض الرقابة، ويعارض مؤامرة السر التي أضفي عليها صفة مؤسسة منذ القرن ١٧. إن النزعة الشبقيّة، كما كان الأمر قبل سنوات (١٨٩٠)، قد لقيت حظوظاً مختلفة في شتى الآداب الأوروبية: فردود الفعل

خيال التحدي الشبقي، في نهاية القرن، قد تنوعت جداً حسب الأقطار المختلفة: وفي فرنسا، بنتيجة تقليد أدبي يرجع إلى العصور الوسطى، لبث الاستقبال الذي قوبلت به الأعمال الشبقية أوفر ليبرالية منه في ألمانيا وإيطاليا. وبالمقابل، في إنكلترا حيث كانت حرية الكتابة ضيقة جداً، فكتاب مثل «رسم شخص دوريان غري» (١٨٩١)، ورغم كون الجنس مذكوراً بالكاد، قد تم انتقاده بشدة من جرّاء منافاته للأخلاق. وروايات فرنسية كمثل «نانا» (١٨٨٠) حيث يعالج «زولا» موضوع البغاء، في عالم الإمبراطورية الثانية الفاسد، قد لقيت في البلاد الأجنبية إشعاعاً بالغاً: فقراءة هذه المؤلفات أتاحت إمكانية التحايل على الرقابة، وإمكانية معرفة المزيد في هذا المضمار. وكان هذا الوضع يسمح أيضاً باكتشاف المطالع أو الأديب كيف تقول اللغة النزعة الشبقية للرغبة الجنسية، متخطية مذهب الواقعية: réalisme.

وفي غضون عقد (١٨٩٠)، غدت مسألة النشاط الجنسي موضوع المزيد من المداولات، سواءً في النقاشات العلمية والسوسيولوجية والاتصالات الدولية حول الفن ونزعات الفن: فلم يعد الأدب الشبقي محصوراً في وصف الوظائف الفيزيولوجية أو الأهواء الجسدية البحتة: فهذا الأدب يحلل كيف تعمل العلاقات الجنسية ما بين الرجل والمرأة، على الصعيد الاجتماعي والثقافي. ويثدد هذا الأدب أيضاً على السمات الانفعالية والثقافية والجمالية للرغبة الجنسية ولردة الفعل التي تُثيرها هذه الرغبة. ومن ثم، أكد هذا الأدب على الوعي التام بأن «إيروس» هو قوة ليبيدية [قوة طاقة حيوية شبقية] تمارس نفوذها على مجمل المناشط الإنسانية. وبمقدورها أن تُكَيّف تجربة يتم إدراكها بمثابة تجربة جديدة.

تأثيرها غنر:

في ربوع أوروبا كلها، خلال القرن التاسع عشر، تطوّر المقال نفسه حول الجنس كموضوع يُضاف إلى المجتمع الصناعي. والمسرحيات الدرامية الموسيقية «لغاغنر»، وقد لبثت موضوع عبادة حقيقية، تُلحّت وعياً شديداً وجماعياً للمنى الشبقي، وصعدت الشهوة ضمن تقاليد فن رفيع، وأنت برسالة

فداء عن طريق الحب الشبقي. فعدا تأثيرها على أوروبا بأسرها تأثيراً بيئياً، رغم تنوعات التقاليد الثقافية: ففي «مودرنوس» (١٩٠٤) للأديب ليلينغرين، الشهوة الشبقية اللامكبوحة لدى البطل المنحط قد أثارها اكتشافه، (اكتشاف من نوع الهلوسة)، التأثيرات الشبقية لموسيقى «فاغنر». وإن «عشق تريستان وإيزولده» (١٨٥٩) الذي يُثير ذكرى الانتعاض [ذروة النشوة الجنسية orgasme]، يقوم بتأثير يُهيج لدى بطل «زوعبار» (١٨٨٩) للأديب مانديس، ولدى أبطال «انتصار الزوج» (١٨٨٩) للكاتب بيلاذان، ولِظُل «إيفلين إينيس» (١٨٩٨) لجورج مور، ولِبطل «انتصار الموت» (١٨٩٩) لـ داتوزيو ولـ «تريستان» (١٩٠٣) للكاتب توماس مان: (Thomas Mann).

على نحوٍ له المزيد من الوضوح أيضاً، في «دمٌ مُحْتَجَز» (١٩٠٦) لـ «توماس مان»، كما في «انحطاط الآلهة» (١٨٨٤) للكاتب إلمير بورج، تؤكد موسيقى «فاغنر» شهوة لا يُتَحَكَّمُ بها كثيراً، فهي شهوة خطيرة، بحيث أن قوَمَ «سيغموند وسيغليند» يتم دفعهما مجدداً إلى ارتكاب المحارم، والذي شاهدها يُرَتَكَبُ على المسرح كدورٍ مسرحيٍّ. وإن فينوس وتانهويزر (١٩٠٧) مؤلف «أوبرية بورنستيه»، من إحياء «فاغنر» أيضاً، يضع على المسرح هلوسة لاستيهام شبقي على جَبَل «فينوسبيرغ» الأسطوري، وذلك كيوطوبيا خلالية، تتوقع ما بين الخير والشر لأخلاقية تقليدية، حيث يؤنن بجميع الانحرافات الأخلاقية: (Perversions).

نزعة المذهب الطبيعي:

إن الكُتَّاب الموالين للنزعة الطبيعية، المهتمين بالتنظيم الاجتماعي للنشاط الجنسي وتورطاته، قد ساهموا، ببعض أعمالهم، في حركات التحرر التي تطورت في ذلك العصر. ولُبِثت عمليات القسر (التي كانت تمارسها الحضارة على الاحتياجات وشهوة الأفراد)، في صميم رواية «ميريز راكان» (١٨٧٣) للأديب الفرنسي «زولا»، وفي قلب «هيدا غابلر» (١٨٩٠) للكاتب إيسن. والجوانب الأشد حسّة للحياة الجنسية قد استحوذت على الانتباه: فثمة «العائدون من الموت» (١٨٨١) لـ إيسن وهي مسرحية طالها جدلٌ شديد،

وتعالج تأثيرات مرض الزهري، أي أهم المحرمات الجنسية في ذلك العصر، وتشدّد على مراعاة المجتمع في هذا الشأن. وكانت العواقب المأساوية، على بعض المراهقين، من حيث تربية جنسية رديئة، موضوع «يقظة الربيع» (١٨٩١) لب «وينديكند». وحتى عام (١٩٠٦) صدر الرأي العام على هذه المسرحية بأنها مفرطة في تحديدها، لكي تشاهد على المسارح في ألمانيا. وإن «منزل الدمية» (١٨٧٩) لب إيسن، و«مهنة السيد وارن» للكاتب شو، و«روح الأرض» (١٨٩٥) و«غلبة باندور» (١٩٠٤) للكاتب وينديكند، مثلت جملة من عمليات الإدراك الشديد بأن الجنس، في الزواج كما في الدعارة، يظل موضوع تبادل تسيء معاملته المتطلبات الأخلاقية التقليدية.

«إيروس» غريزة الشبق والموت:

كان تيار رومانسي مَرَضِيّ يقرن الجنس بالخطيئة، بالألم، بتدهور النوعية والأصل، بالموت. وسبق لهذا المنحى أن شجع تمثيل المرأة المشوومة المغوية بمثابة تجسيد للنشاط الجنسي، ولم تزل هذه الصورة تمارس تأثيرها على أدباء نهاية القرن. فراح أدب بكامله يصف نسوة سيطر عليهن وسواس الجنس، فغدون أبالسة بجواهرهن، وحفز هذا الأدب التصورات السانجة، والاستيهامات المرضية من نوع جنسي، وهي التي يقوم عليها أساس المجتمع الأبوي القديم Patriarcal. فأوشك هذا المجتمع أن يفقد استقراره بسبب المرأة بصفتها تجسيدا لقوى الطبيعة. وفي «سالوميه» (١٨٩٢) للكاتب وايتد، على سبيل المثال، يظهر موت البطلة كعاقبة لهوى شبق يخطئ المعايير الأخلاقية. وإن رواية «ستوكير، دراكولا» (١٨٩٧) حيث النسوة على قيد الحياة يُشخصن العدوان الجنسي الذكري بأشكال مقلقة لأنها أنثوية، هي رواية توضح بجلاء الطابع المشووم للغريزة الجنسية والسمة الشبقية لفطرة الموت. وهذه الثنائية هي إحدى ميزات الوسواس الفردي والجماعية في القرن ١٩ وهي التي نجدتها مجدداً في «قداس الأموات» (١٨٩٣) للأديب بشبيشيفسكي (Przybyszewski)، وفي «الجانب الآخر» (١٩٠٩) للكاتب كوبين: (Kubin).

علم لأخلاق الانشراط الجنسي (asexualité):

لكن، إلى جانب ذلك، فيما كانت روايات مطلع القرن ١٩ تمثل الزواج كطريق للأفردوس، والجنس كطريق للجحيم، قدّم أدب نهاية القرن، من كل علاقة ذكرية / أنثوية، رؤيا سلبية.

وما علينا سوى قراءة وصف الزواج وصفاً عنيفاً في مؤلف «ستريذبيرغ» (رقصة الأموات) (١٩٠١). وإن هوزمنس في كتابه (القهرى) (١٨٨٤)، وراشيلد في «السيد فينوس» (١٨٨٩)، وجوزيفين بيلادان في «نشد للخنثى»، (١٨٩١)، وبشيشيفسكي في «خنثى» (١٩٠٦) قد سعوا إلى كيفية تفادي الإنسان أن يواجه الجنس الآخر: ويفعل ذلك، أنشؤوا مفهوماً خاصاً «بالانشراط الجنسي الأخلاقي»، مفهوماً يتصل، في آن معاً، بالخنثى، وبشئ أصناف البتولية، وباللوطه أو السحاق [استهزاء المماتل]، وحتى ذلك الحين، ومن جرّاء النزعة التلصصية (Voyeurisme) [التلذذ بمشاهدة مناظر غرامية مثيرة]، لبثت هذه الأمور بصورة عامة موصوفة بأنها انحرافات للإنسان السوي خلقياً.

أوتوبيا مذهب شبقى مُحَرَّر:

إلى جانب رؤيا نزعة الحب [إيروس] المرضية، وإلى جانب الهرب من كل علاقة بالجنس الآخر، وجدت نهاية القرن حلاً ثالثاً يسعى إلى إيجاد نهاية للمصاعب مع الحياة الجنسية: ألا وهو الانسياق إلى استيهامات مُحَرَّرَة ذات منحنى شبقى. فالجنس، بعد تحرّره من الحب والخطيئة، يُشاد به في مؤلف «شنيترير» (الرقصة الدائرية) (١٨٩٧) بصورة خاصة، وفي قصائد «لنتبيرغ». وخلافاً لمؤلّفين كمثل «ساشير مازوخ» الذي وصف المتعة في ارتكاب خطايا فاضحة – في روايته: «فينوس ذات القروّة» (١٨٧٠) قد أكد أن النزعة (Masochisme) وحدها [مذهب التماس المتعة بالعذاب] بوسعها أن تُوفّر للمرء الرضى الجنسي – وثمة معارضة أتباع نيتشه: فإن جيد يُقدّم في كتابه «اللاأخلاقى» (١٩٠٢) رؤيا أوتوبية لانشراط جنسي تولّده من جديد حرية كاملة، ويُنشد ستيفان جورج نشيداً للحب الشبقى ما بين المتماثلين

جنسياً. وكلاهما يتجاوزان الشعور بالذنب، وهو شعور يُشبه ما يعانيه المصاب بالعصاب، شعور يلاحق الرؤى الأدبية للتحرر الجنسي لدى شينترلير أوسترينديبرغ، على سبيل المثال. وهناك أيضاً روايات عن تحرير رجال ونسوة، على السواء، تنتمي إلى ما قد دُعيَ أدب «المرأة الجديدة»، فهي تُشن حرباً على «قيونة» (iconographie). ذلك الزمان [«قيونة» أي: دراسة كل ما يمثل عهداً من أيقونات ورسوم وأوصاف] حيث يُمدّل نشاط النسوة الجنسي تمثيلاً سلبياً وتقليدياً. فيدافعون عن شتى رؤاهم التي (Idéaliseés) جُعلت أمثل من غيرها لثورة جنسية، وهذه الثورة، حسب روح الفلسفة التي تعيد تجديد العصر تحدى الأخلاق في النظام الاجتماعي الأبوي، وتتحو إلى تطوير علاقة حقيقية ما بين الكائنات البشرية، وقد يُفضي ذلك إلى كون هذا التطوير أساساً لمجتمع قد يرفع شؤون الإنسانية جمعاء.

منحى الشهوانية Sensualisme والنقد:

إن الشهوة الشبقية والحياة الجنسية قد أصبحتا، في زمنٍ أكثر حداثة، موضوعين للدراسة في مضامير متنوعة تتوعاً متصاعداً. واستحوذ النقد على هذين الموضوعين للقيام بتحليل على صعيدي الثقافة والفلسفة، مفتقياً ما كان يفعل ستيفان جورج وماري بونايرت وميشيل فوكو وبيتر غييه، وستيفن هيث، وجوليا كريستيفا، وكيت ميليت، وروجية سكروتون، وإيلين شوواك.

فيرلين ورامبو:

إن شاعر / الشعراء، المتمرد، كان له من العمر سبعة عشر عاماً. «هيا! تجرّ يا صالبي! هيا! لأذهبن إلى لجة البحر!» كذا زعق بشدة مركبه الثمل. وأدخل في المركب أخاه البكر بعشر سنوات، وقد ترك في باريس زوجته، وابنه، وعمه. ها هو آرثر رامبو (١٨٥٤-١٨٩١)، «الزوج الجهمني»، يستجرّ على أثره «بول فيرلين» (١٨٤٤-١٨٩٦)، «البثولة المجنونة». وعندئذ، انطلقت سنتان من المغامرة الإنسانية والأدبية المذهلة: «في واقع الأمر، وبكل الإخلاص الذهني، سبق لي أن اتخذت الالتزام بأن

أُعيدة إلى حالته البدائية، حالة «ابن الشمس»، ولبثا نتوه ونبقوت من خمر الألفية، ومن بسكوت الطرُق، فيما كنت على عجلة من أمري لإيجاد المكان والعبارة مثل: («مستكعون»، «استلهامات»). العلامة الفاضحة خصبة على صعيد الشعر. بيد أنها تتخذُ سريعاً مظاهر «فصل في الجحيم». وحدث الانفصال: وانطلقت هناك «ضجة الحانات، وحماة الأرصفة» في نظر فيرلين: وبالنسبة إلي رامبو، حانت آونة الصمت الشعري. وكان لب «سارق النار» عشرون عاماً من العمر.

عَرَجُ فيرلين:

في عقد أعوام (١٨٩٠)، عقب موت رامبو، كان بول كلوديل طالباً، وصادف فيرلين العجوز على أرصفة باريس، واحتفظ في ذاكرته «بالصدمة على الإسفلت / صدمة عصا الحاج المسكين، وصدمة قذمة العارجة؛ إنها صدمة بدت تؤكد على إيقاع تفعيلتها حيال أدنى نصيحة فه الشعرى: هلاً فضلت، أيها الشاعر، هيّا فضّل، فضّل، فضّل المفرد!» «عرج فيرلين هذا، وهذه المشية الجريحة ما بين السماء والأرض» يُعرفان النجاج، والرجل، كذا كان رأي كلوديل. لا لبس هناك، ولا غموض، بل ثنائية: «الملاك» و«البهيمة النعسانة»، وكلاهما يسعيان إلى «التعايش». إنسانية، بل في غاية الإنسانية الطافحة كانت مغامرة فيرلين، الكاثوليكي والخليع.

نعلتا رامبو السريعتان:

أما الشاعر رونيه شار فقد صاح بإعجاب: «نعم ما فعلت بذهابك، يا ارتور رامبو! فنحن بعض الأفراد نرى، دونما برهان، أن السعادة ممكنة بصحبتك». إن فرلين وقد سحره «الشيطان المراهق»، و«كلوديل» الذي تلقى بمثابة وحي شعر «قديس شارنفل»، و«جيرمان نوفو»، و«ديو لاروشيل»، و«جونيه»، و«شار»، فإن جميعهم يصدقون رامبو، ولكن بمعزل عن كل برهنة. فالذهب، كان خيماوي الكلمة [أي الشاعر] وقد وجده حقاً: «قد غيّرُوا بيت الشعر» كذا أعلن مالارميه خلال مؤتمر في جامعة

كامبريدج. بيد أن رغبة رامبو الحقيقية في تجاوز بروميثيئه Prométhée [إله النار عند الإغريق] كانت رغبته النجاح حيث فشل المسيح، حسب رأيه: - «لم يستطع يسوع أن يقول شيئاً في السامرة» - رغبته في «تغيير الحياة». «الانطلاق في المودة والضجة القشيبين» اللتين تغني بهما «الاستضاءات الذهنية» (١٨٨٦)، ترى، هل ينجم ذلك عن إقرار بالفشل، وهو استهلال لاختيار الصمت؟ فالرجل الشاب الذي يرحل عن العالم في السابعة والثلاثين من عمره، وعقب بضع سنوات من الحياة العلنية، كان يعلم كم هو ثري لغزاً سره، وهذا ما أنحى عليه بالملامة الشيوعي أندريه بروتون في «بيان الذرعة السريالية الثاني» (١٩٣٠): «ما من جدوى في النقاش مجدداً حول رامبو، فهو منذب أماناً: فقد أتاح ولم يجعل من المستحيل تماماً، بعض التفسيرات التي تلحق العار بأفكاره».

- نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) -

«لَا بُدَّ أَنْ كُحِي لِكِي تُسَيِّرَ عَلَى حَيَاكِكِ
فَقَدْ مَنَنْتِي لَهَا تَكَرَّاراً أَبَدِيّاً...»

(فريدريك نيتشه، Friedrich Nietzsche)
«هكذا تكلم زرادشت».

تَرَى هَلِ الْبَحْرُ الْأَبْيَضُ الْمَدُوسُ يُلاحِقه وسواس إنسان أسمى؟ لربما.
فإن رواية «العذارى على الصخور» (١٨٩٥) للكاتب الإيطالي ألفاغيري
(الانحطاطي) ألا وهو الأديب ذاتوزيو، تُقدِّمُ وصفَ شخص «كلاوديو
كانتيلمو»، الإبيقوري المحب للحياة، الموالية للنزعة القومية، والذي يجذبه
بعض الميل إلى الموت، وعلاقاته بالانحطاط والموت يُفترض أنها تُلقي
إلى انبعاث «إنسان أسمى» من بين الأموات. وفي الرواية الرمزية:
«مافاركا» الموالية لنظرية المذهب المستقبلي (١٩١٠) للأديب مارينيتي
الشاعر، يُجسِّدُ شخص «مافاركا» الإنسان الأسمى تحت مظاهر إنسان ذي
نزعة مستقبلية، إنسان تكنولوجي، بينما يُشخص بطلا الكاتب الكريتي
«كازانتزاكيس»، أي «زوربا» ونقيضه «بوس»، الإنسان الأسمى بشكل
مدّاح تابع لمذهب الوجودية ويُشيد بالحياة الدنيوية، فالمدّاح هذا ملزم
سياسياً. وأوصاف الشخصيات الثلاث المختلفة جداً، وقد استوحيت من
منحى نيتشه، هي في الحين نفسه مختلفة كثيراً عن مفهوم نيتشه حول
«الإنسان الأسمى». فشتان ما بين فلسفة نيتشه وما قد استطاعت أن توحده
للأدباء. وخلال عقد (١٨٩٠)، لبث هذا الفيلسوف موضوعاً للعديد من
المناقشات، لكن أعماله قلما أضحت معروفة.

وفي غضون القرن العشرين، ترك نيتشه أثره على توماس مان، وروبيرت موزيل. وخلافاً لكثيرين آخرين، تبدو أعمالهما على مزيد من التوافق مع فلسفته، وقد دُفعت بطابعها أسلوبهما ومواضيعيتهما [جملة مواضيعيتهما الخاصة] وإن تأثير فلسفته على الأديب الأوروبي، منذ عقد (١٨٩٠) وحتى القرن العشرين، تأثير لا جدال فيه البتة.

حياة نيتشه وأعماله:

قام الناقد جورج براندس، في مدينة كوبنهاغن وطوال شهرَي نيسان / أيار أي إبريل / مايو، بسلسلة من المحاضرات حول موضوع «فريدريك نيتشه». وفي السنة التالية، نشر باللغة الألمانية مقالةً مُسَمَّيةً عنوانها: (المذهب الراديكالي الأرستقراطي: دراسة عن فريدريك نيتشه). وإن مقالة «براندس»، إلى جانب وصف حياة نيتشه الذي أُلْجِزَ الناقد والشاعر السويدي «أولا تاوسون»، قد أسهما كلاهما بشدة في إخراج هذا الفقيه اللغوي والشاعر الألماني إلى النور، بعد أن لبث القراء يعرفونه معرفة سيئة. وخلال زمن قصير، أصبح نيتشه انطلاقاً من سنوات (١٨٩٠)، موضوع مناقشات وظاهرة دارجة في ثقافة نهاية القرن. ظل نيتشه وبرفدس يتراسلان باستمرار منذ عام (١٨٨٧)، كما كان الناقد، إضافة إلى هذا، من بين الذين تلقوا إحدى بطاقات الجنون الشهيرة، إبان أزمة اختلال عقل نيتشه في مدينة تورينو، خلال كانون الثاني / يناير سنة (١٨٨٩): (بعد أن اكتشفتي، لم يكن مأثرة من مأثرِكَ الأريبة أن تجدني! وما هو الأقسى، الآن، هو أن تتخلص مني - [التوقيع] «المصنوب»).

وُلِدَ نيتشه في ١٥ تشرين الأول / أكتوبر (١٨٤٤)، بمدينة روكِن، وعقب دراسات الفلسفة الكلاسيكية، عُيِّنَ عامَ (١٨٦٩) أستاذاً في بال، حيث درَّسَ حتى استقالته بسبب صحي عام (١٨٧٩). وفيما بعد، أقام باستمرار في إيطاليا وسويسرا، حيث لبث في غالب الأحيان مريضاً ووحيداً جداً، وكتب العديد من أعماله الكبرى حتى رَزِيَ بأزمته في تورينو. وبدءاً من كانون الثاني / يناير (١٨٨٩) وحتى موته، في شهر آب / أغسطس (١٩٠٠)، عاش منعزلاً ذهنياً وجسدياً، وقد لقي العناية أولاً في منزل والدته بمدينة نامبورغ،

وانطلاقاً من عام (١٨٩٧)، في منزل شقيقته بمدينة وايمار. ومن بين الأشخاص الذين سيكون لهم أهمية في نظر نيتشه - أروين روهْد، وجاكوب بورخاردت، وفرانس أوفريك، وبول ريه، وبيتر غاست، وتو اندرياس سالوميه - ولا جرم أن ريشارد وكوزيما فاغنير هما اللذان يسهرا بتأثيرهما الأعرق حياة وفكرة.

ما بين أبولون وديونيسوس^(*):

في عام (١٨٦٦) قرأ كتاب «شوبنهاور» (العالم بمثابة إرادة وكتصور وإدراك حسي) وغيرت هذه القراءة التصور الذي بقي له عن ذاته، بصفته فقيهاً لغوياً وفيلسوفاً. وفي (ولادة المأساة، أو النزعة الهيغلية ونزعة الشاؤمية Pessimisme) (١٨٧١)، وإذ انطلق من المعارضة ما بين ديونيسوس وأبولون، رسم خطأً فالاً ما بين الإرادة والعقل، وذلك هو انقطاع ختم بوسمه الفلسفة منذ تاريخ الإغريق القديم. وإن محاولة التقليد الفلسفي في الحرص على مبادئ العقلانية، والجانب الأبولوجي لحوارات «سقراط» قد أصبحا في نظره، عاقبة تدهور طبيعي. أما هو فعوضاً عن إلغاء القطيعة، فسعى إلى إخفائها بوسيلة أوهام وتفسيرات جديدة، بقصد إقصاء مبدأ الإرادة الديونيسية. وفي رأي نيتشه، إن المدفد الوحيد، على نقض ذلك، هو أن يستسلم المرء إلى الاستيحاء عن طريق عبادة ديونيسوس وفلسفة الكينونة لما قبل سقراط (هيراكليتوس وإمبيدوكلس). وهذا ما لا يأذن به: لا تزهد «شوبنهاور»، ولا التضحية بالحياة في المحبة المسيحية، ولا علم الأخلاق لدى مذهب النزعة الإنسانية humanisme، فذلك كله لا يمكن أن يطرأ إلا على ضوء جمالية جديدة، كما يجد الإعراب عنها في موسيقى «فاغنر» وفي فنه «الكلّي» L'art total.

شكلت أعمال نيتشه نقطة انطلاق هامة بالنسبة إلى مستقبل فلسفته. غير أن تحولات هامة وعميقة جرت فيما بعد في هذا المضمار. وهكذا، فإن الفن، مثلاً، فقد وضعه المتفوق. فمذ «ولادة المأساة» حيث يُشكّل الفن «أسمى واجب

(*) أبولون: إله الجمال عند الإغريق. وديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق. [المترجم]

والنشاط الميتافيزيقي. [الماورائي] بحصر المعنى للحياة»، وحتى الأعمال اللاحقة حيث لبث الفن في غالب الأحيان - ولكن لا بصورة مشاركة - موصوفاً بأنه وهم وكذب. وهذا ما تسبّب عام (١٨٧٨)، بقطيعة مع «فاغنر» الذي ستوصف منذئذ سمات نزعت الرومانسية المتأخرة زمنياً، ومنعطفة المسيحي، بأنها أصناف من الكذب والمخللة تقوم بوظيفة الدين ذاتها، طوال قرون. وانطلاقاً من مؤلفه: «إنساني، إنساني بمقدار مُفرط» (١٨٧٨-١٨٨٠) راح نيتشه يطور أسلوبه الحكيم aphoristique^(١) وجعل أسلوبه يترقى، وأُست فكرته تنفك في أشكال راديكالية ذات عناصر متعدّدة.

إرادة القوة:

إن مفهوم الإرادة، بعد ظهوره في «ولادة المأساة» تحوّل إلى مفهوم أوسع نطاقاً لإرادة القوة والافتقار. وفي كل مكان حيث يتواجد شيء من الحياة، فثمة إرادة تعرب عن ذاتها. والتفسير هو إرادة منح معنى للعالم. وكلما يعرض تفسير معين المزيد من آفاق الاحتمالات، كلما أصبحت إرادة التوصل إلى هذا المعنى، على مزيد من العظمة، وليست كذا مآثرة عظيمة على مثال الضعفاء. فالضعفاء يلتجؤون إلى الوهم: وهو أنه لا يتواجد سوى معنى واحد يُعطى للبحث [العبيثية] (Absurdité) - والإيمان «بإله» هو أحد هذه الأوهام الأشد انتشاراً. فالانقطاع عن أوهام التفسيرات المَعْلَمة globalisantes يعني القطيعة، قبل كل شيء، مع تزهّد الفكرة المسيحية، واتخاذ القرار بأن 'الله' مات، وتكليف المرء ذاته بمهمة إعانته تقييم جميع القيم.

إلى جانب «إرادة القوة»، هناك تصورات حول «إنسان متفوق أسمى» و«عودة أبدية» فهي تلبث وجوهاً مركزية تظهر في: «هكذا تكلم زرادشت» Zarathustra (١٨٨٣-١٨٨٥). ولا تستمد فكرة إنسان أسمى منبعها من المثل العليا ليرق من الأسياد: «الأرستقراطيين»، أسياد شقر وذوي عضلات مقولة. فالإنسان المتفوق الأسمى لا ييأس في غياب معنى يستطيع موت 'الله' أن يؤكّده.

(١) المتسم بأحوال ماثوره. (المترجم)

فعلى العكس من ذلك، يُقَدَّم إمكانية التغلب، ومن ثم، رسم الخطوط الهامة لتفهم ذاتي الاستقلال ومستقل عن العالم ذاتياً، بمعزل عن كل أصناف القسر الماورائي [الميتافيزيقي] ولا بد لهذا الانقصار أن يحدث دون هواده، فليس له نهاية بل يتكرر باستمرار. كذا هو الإنسان المتفوق الأسمى - وأقله، في الكثير من التفسيرات - فهو مشارك لمفهوم العودة الأبدية: «عليك أن تعيش لكي تتحكم بحياتك وتكمنى لها تكراراً أبدياً». وأن أوج هذا التبرير لعالم جديد، عالم يدعو Kosmodicé [عالم فلسفة الكون] يُشار إليه بتعبير لاتيني، أي «الخلقة الأبدية» (Annulus aeternitatis) «تتألق فيه مجدداً شمس المعرفة عند قبولة الظهيرة، وتلتف أفعى الأبدية في ضوء الشمس - وذلك هو عصرهما، يا أخوتي من الجنوب». إن «إرادة القوة»، «الإنسان الأسمى» «العودة الأبدية للشيء ذاته»، فكل هذا لا يُشكل «جوهر» فلسفة نيتشه. فهذه العناصر هي في تحركية [تجديد مستمر monvance] أبدية، في أفق رؤيا مُناهضة للميتافيزيقا ومعارضة لتيار العالم الشاؤمي. وإن قارئ نيتشه يُحسّ بذلك على أن يخلق لذاته قراءة أو عدة قراءات لنصوصه وللعالم.

تأثير «زرادشت»:

يُدرّك «الإنسان الأسمى» خلال عقد (١٨٩٠) بمثابة فكرة فلسفة نيتشه المركزية، وأزهرت تصورات لا حصر لعددها عن «الإنسان الأسمى»، في فنون عهد الانحطاط وأدبه. وللمرة الأولى تمت صياغة هذه الفكرة في زاراثوسترا. وتلقّى القراء هذا النتاج بصفته التعبير الشامل «لتعليم» نيتشه وخلال سنوات (١٨٩٠)، سحر هذا العمل النخبة الأدبية: فهو فلسفي في نثره، وشعري في أسلوبه وكتابي [أو ببلي Biblique نسبة إلى الكتب المقدسة] في أمثاله، و«نبوي» في لهجته. وإن النصور فيه عن «الإنسان الجديد» الذي يتغلب «خلال لعبه وطيرانه ورقصه» على أصناف الضيق والشدة الميتافيزيقية، وعلى آلام شعب بات مُستعبداً في فردية تفوق الإنسان، وعلى قوة خالقة تعيد النظم في القديم، فيصبح صورة نموذج «جديد» للفنان. ويُعاد التساؤل عن الدين المسيحي وعلم الأخلاق، وذلك خلال عقد (١٨٨٠) وفي:

«المعرفة البهجة» (١٨٨٢)، يصف هذا المؤلف، ما بين أمور أخرى، نموذج إنسان جديد ينعم بمزيد من الحرية؛ ومع «تجاوز الخير والشر» (١٨٨٦) يُحَلَّل لعب «فَناع الحقيقة»، وفي «سلالة علم الأخلاق» (١٨٨٧) ثمة هجاء «لأخلاق العبيد»: أي علم الأخلاق المسيحي. ونجد كل هذا أيضاً في الأعمال المتأخرة زمنياً: «عشق الأصنام» (١٨٨٨-١٨٨٩)؛ وفلسفة هذا الكتاب يتم تلقينها بُعنف ضربات المطرقة؛ كما في: «المسيح الدجال» (١٨٨٨).

أما كتاب «ها هو الرجل» (Ecce Homo) فهو «سيرة حياة» نيتشه، ولم يصدر إلا عام (١٩٠٨). لأن «زاراثوسترا» عمل فلسفي مليء بالاستعارات والرموز، وغالباً ما تظل خبيثة مُستَغَلَّة وذات تفسير مُعَقَّد، وتم اعتبار نيتشه فيلسوفاً شاعراً - مقسماً هذا القدر مع كيركغارد - بيد أن أسلوب كتابته نيتشه ليس «شعرياً» بالمعنى التقليدي لهذه اللفظة. إن أسلوبه مركبة compositante لطريقة فهمه الفلسفة. وهكذا يظهر في «هكذا تكلم زرادشت»، في حكم أمثاله، في «تكريظ لذيونيسوس» (١٨٨٨)، وكذلك في الدراما الصغيرة «أمبيدوكل» (١٨٧٠-١٨٧١) المستوحاة من هولدرلينغ. فاللغة والكتابة تعريان عن ازدراء فكرة تمرد على القيم الأخلاقية والعلمية والدينية. وإن نظريته حول «مذهب المنظورية» [perspectivisme: يقول بأن كل معرفة تكون نسبية] هي التعبير عن ذلك: فمن الممكن أن يُفسَّر العالم بجمٍ عديد من الطرق. وليس للتفسيرات عينها أي طابع حقيقة أبدية؛ فهي بالأحرى أصناف منظورٍ مؤقتة إلى جانب أصناف سواها وفي المواضيع ذاتها.

على نحوٍ مفارق، نجهل تماماً الطريقة التي يتوصل بها نيتشه - ولا سيما في «هكذا تكلم زرادشت» - فينتقد بشدة، وبسخرية، الشعراء: في رغبتهم أن يكونوا «راديكاليين»، فهم يُوَلَّدُونَ مجدداً وبدقة الظروف التي من المفترض أن يتعلم «الإنسان الأسمى» التفوق عليها. ويبدو العديد من المؤلفين المتأثرين بنيتشه أنهم اكتفوا بسلوهم داخل نصوصه، ولم يسعوا إلا وراء تعابير أليفة، غزيرة الإيحاء و«راديكالية» حول كل شيء وحول لا شيء. وهكذا فإن ستيفان جورج يبدو أنه يستخدم نصوص نيتشه ولاسيما «زاراثوسترا» كمثل مرآة اعتباطية لتصويراته الخاصة. علاوة على الجنون، فأعظم ما رُزِيَ به نيتشه

من شقاء هو نجاحه. فطوال العديد من السنوات، كان قَدْرُهُ كونه مفكراً وفقاً لذوق عصره الدارج، ووسيطاً لوحي الأديب، الثورِّد لجُمْل مُعَدَّة لذذوات متذوقي قُنون الجمال. وكثيرون من رأوا أنهم يفهمون الفيلسوف لأنهم أحبوا الفنان، وكان هذا الإعجاب الأدبي يُصَيِّرُهُ مشبوهاً في نظر الفلاسفة الحقيقيين (وأحد من هؤلاء الفرقاء لم يكن تماماً على خطأ)، كذا لاحظ، منذ عام ١٩٠٤، جيوفاني بابيني في مؤلفه: «النقد».

تلاعب القناع:

كثيرون هم قُرَاء نيتشه الجديون الذين عدلوا عن إشارتهم إلى شخصية واحدة أو فكرة واحدة بصفتها (جوهر) فلسفته. بل على نقيض ذلك، فإنهم شددوا دونما هوادة على أن نصوصه تمتع عمداً عن التجمع. وقد كتب نيتشه: «لست على ما يكفي من الاطلاع لكي أنتمي إلى مذهب - وحتى لا إلى مذهبي». وظلت مهمته بالأحرى الإشارة إلى طرق ممكنة لقوله «نعم» للحياة، بدلا من قوله ما تشتمل عليه واقعة الحياة. وتذكر تماماً قوة نصوصه بمثابة صنفٍ يُعارضُ الوحدة. وأثار «جاك ديريدا» قضية معرفتنا إن (لم يكن نيتشه مع كيركغارد، أحد الرجال النادرين لإنتاج اسمه من جديد، وللتلاعب بالتواقيع، والأقنعة، والهويات).

- ستريندبرغ -

(1849-1912) Strindberg

«السؤال دون إجابة والشك والتلايقين والسر»

هذا هو جديمي..»

(أوغست ستريندبرغ August Strindberg .)

للأديب أوغست ستريندبرغ شهرة إنسان مجنون، إنسان يكره النساء، كاتب يعرض في مسرحياته الدرامية الكثيرة، وبدون وسواس، حياته الخاصة وحياته الآخرين. وفي أغلب الأحيان المفرطة، ننسى أنه هو بذاته قد أخرج على المسرح خرافة ستريندبرغ.

حياة تملؤها التناقضات:

حسب ألفاظه هو، وُلد «ستريندبرغ» في زمن قديم هنيء حيث لبثت القناديل على الزيت، وعربات الخيول للمسافرين، وروايات بثمانية من المجددات. وتوفي في مدينة مسقط رأسه، ستوكهولم، بعد اكتشافه عصر البخار والكهرباء، وبعد أن عاش حياة مُترحل. وعقب بكالوريته، عكف على دراسات الفنون، والأدب والطب. ولم يمهأ أية واحدة منها. وحاول أن يمتحن التمثيل فأخفق. وفي غضون أطول فترة من حياته، عاش «ستريندبرغ» من كتاباته، كصحفي في البداية، ثم بنجاح روايته «الغرفة الحمراء» (1879). وخلال فترة أخرى، تم استخدامه في المكتبة الملكية، مسؤولاً عن دائرة تاريخ الفن، ودائرة الخرائطية، ودائرة علم حضارة الصين. وأحب «ستريندبرغ»

مدينة ستوكهولم وشاطئها الذي تحف به الجزر. غير أنه ابتعد عن وطنه طوال أكثر من عشرة أعوام في أوروبا: بباريس وبرلين وكوبنهاغن، ولم تكن أية زوجة من زوجاته الثلاث سويدية، ولم تكن واحدة منهم مناسبة لمتفه الأعلى. لم يَقم «ستريندبرغ» بتجربة الشغل الجسدي ولم يعرف شيئاً عن الطبيعة. والتجارب التي يصفها ناجمة بالأحرى عن جو الحياة الحميمة: الزوجان، الجنس، الشهوة الشبقية. ويُعارض مواضيعيته [جملة موضوعاته الخاصة Thematique] هذه فضوليةً شرسة. فإن حسّة الدقيق بالملاحظة لأخبار الحوادث اليومية عبر الصحف، والمقترن بقراءاته الكثيرة أمده بمعارف انتقائية، من الكومياء إلى التنجيم وإلى إخضاع القوى الخفية للسيطرة البشرية occultisme، ومن اللسانيات إلى السيكلوجيا. فتنة قلق مستمر، ومُنْتَج، يجعله يُغيّر آراءه دون هوادة. فهو ملحد، فوضوي، اشتراكي وخيميائي، مسيحي متصوف، جم الحماس في المساجلة، يتحرك دونما انقطاع، لا يكف عن اتصاله الدائم بأجدد الأفكار، وقد شابه البعض تبحراً في المعارف بتبحّر «غوته»، بيد أنه كان نوعاً هستيرياً من «غوته»، لا نموذجاً مثالياً، بل رجلاً عصرياً على قلقٍ وتمزّق.

ملاحظة المجتمع:

نشر «ستريندبرغ» أعماله طوال المزيد من أربعين عاماً ونيف. وراحت أعماله الهائلة تكشف هويته الأدبية، فكان دوايك: مؤرخ الثقافة، فقيهاً لغوياً، رسّاماً بالألوان، شاعراً، روائياً، مؤلفاً مسرحياً.. وحرر كتلته عن الدين، والسياسة، والنساء بالطبع. وتناول ملفات عديدة - التعليم، نزعة الواقعية، التاريخ -، على سبيل المثال في الروايات: «قارع الأجراس الرومنسي في رانو»: هي رواية تتحدث عن ثمل الحواس، و«أناس من همسو»، (١٨٨٧): هي رواية تشتمل على وصف فكا هي لحياة الشعب. غير أنه بصفته مؤلفاً مسرحياً قد حاز بخاصة شهرته في الألب العالمي، مع خمسين مسرحية ونيف، ومؤلفات سحرية أخاذة، ومسرحيات درامية للسلوك اللدني، ودراسات سيكلوجية، ومسرح تاريخي يزدان بمشاهد عظيمة، ومسرحيات صغيرة من فصل واحد.

بدأ «ستريندبرغ» نشاطه مستعيداً التساؤل عن المؤسسات الاجتماعية والدينية: فأعماله الحاسمة منشئة بالمثل الأعلى الديمقراطي / الراديكالي للحرية، وبنزعة شكوكية أساسية، وقد كتب: «المعلم أولوف» (١٨٧٢) فيما عكف على التفكير في الكومونة بباريس [حركة سياسية حدثت في باريس بعد حرب ١٨٧٠]، وجرّت حوادث هذه المسرحية خلال الإصلاح في السويد، فكانت فترة انتقال حيث تتأرجح مفاهيم الصوب والخطأ، مفاهيم الحقيقة والبهتان. وإن أولوف هو الشخص الكبير الأول «لستريندبرغ»: فهو موسوم بالارتياح، ومتمزق ما بين الثوروي «غيرت بوكبرافتاره»، الذي انتهى به الأمر إلى وصفه بأنه «خائن»، وبين الملك «غوستاف فازا» البرغماتي [النفعي]. وأنجزت هذه المسرحية القطيعة مع تقاليد الدراما التاريخية: فالأفكار في العمل المسرحي، وليست الشخصيات على شيء من التماسك المتراص.

وإن البطل «أرفيدفولك»، كمثل مغامر، هو من تتبدّد أوهامه في «الغرفة الحمراء»، ويذهب بنا، من خلال «نسيج من البهتان» في المجتمع. وتدخل هذه الرواية الناقدة / الاجتماعية «الاختراق» العصري في السويد. وقد فضّل «ستريندبرغ»، على اتساع مدى الملحمة، أسلوباً ثرياً سريعاً وطبيعياً، أسلوباً قد نجم من ملاحظات دقيقة غالباً ما تنزع إلى الكاريكاتور الساخر. ونجد من جديد هذه النزعة في المشاهد السورالية لهجائه في: «البيارق السوداء» (١٩٠٧). وفي: «المتروجون» (١٨٨٤-١٨٨٦)، لا بدّ للأخبار أن تظهر أهمية المجتمع في الصلات ما بين الجنسين، وأيضاً ما يعانيه المرء في مكافحته هذه الظاهرة. ومنذ مؤلفه «المملكة الجديدة» (١٨٨٢)، بات الأديب شخصاً غير مرغوب فيه لدى المجتمع السويدي الصالح الذي رفع عليه دعوى تجديف. وفي الحين ذاته، صدمت تصورات المناهضة للحركة النسوية (Antiféministes) وعن الزوجين، عدداً من تابعيه وأبعدتهم عنه. وفي أعقاب كل هذه الضجة، عزف «ستريندبرغ» عن نقد المجتمع الديمقراطي سعياً إلى دراسات سيكولوجية لأوساط الأرستقراطيين والمتقنين، فكتب «تسريحات حيوانية حيّة» (١٨٨٧). وإذا طفق يستوحي سيكولوجيا الإحياء رغب في أن يُقدّم، بدقة وموضوعية، «معركة الأدمة».

فإن أعماله «الأب» (١٨٨٧)، و«الآنسة جوليا» (١٨٨٨)، و«الدائنون» (١٨٩٠) قد عالجت كلها الموضوع المركزي للمعركة ما بين الجنسين. وبيان مؤلفاته الهامة في المسرح الموالي لنزعة المذهب الطبيعي سوف يحرره المؤلف في تمهيد لروايته: «على شاطئ البحر الفسيح» (١٨٩٠)، وهي الرواية الأخيرة لهذه المرحلة الأولى من أعماله، حيث ينعم البطل «فُورغ» وهو إنسان أسمى، بحساسية عظيمة، ويلقى حتفه غريقاً في لجة البحر أي في «أم الجميع»، وقد مهت هذه الرواية بطابعها جميع عصره.

شكوك وترددات:

في منتصف عقد السنوات (١٨٩٠)، رزى «ستريندبرغ» بأزمة عنيفة أفضت به إلى أن يُعيد النظر إعادة كاملة في تصوره العالم. وخرج من هذا الأمر مؤلف غريب عن الارتداد إلى الله وهو: «الجحيم» (١٨٩٧): فقد اعتقد الكاتب أنه مُلاحق من قبل قوى رديئة وقد وقع تحت سيطرتها، وراح يُفسر انزعاجاته تحت أضواء دينية وخبثية سرية، فيما بقي يحتفظ بالانطباعات الصحية بفضل «فطنة من نزعة طبيعية»، فإن جحيم هذا الأديب كان يرتدي سمة عصرية. ورغم تأطر العالم الديني، فالعالم ليس له مركز متلاحم منطقياً: وفي حيّز «الله» ومكانه، ثمة «قوى» منتشرة وهي تارة سلطات مُطلقة، وتارة أخرى أصناف من عدم الأهلية المتبجّحة. غير أن كل شيء بوسعه التغير، وفي النهاية، تأرجح هذا الأديب ما بين الريبة والإيمان. فقال: «تظل المسألة هذه دون إجابة، فهناك الشك، واللايقين، والغموض، وهذا هو جحيمي!» [جحيم كل من لا يؤمن].

أما المحاولات الأدبية، خلال الأعوام اللاحقة، فقد استعادت تقليداً أدبياً من النوع الديني والصوفي، ولكنة في عالم فاسد أخلاقياً افتقد استقراره، وهذه المحاولات جعلت من «ستريندبرغ» مبتكراً للدراما العصرية، إن لم تكن تابعة للنزعة العصرية، فهي تؤنن بالمذهب السريالي وحتى باللامعقول أي بالعَبْثي. وفي مؤلفه «طريق دمشق» (١٨٩٨)، ينغمس الجميع وكل شيء في شبه واقع حقيقي يتعذر تحديده وتعريفه. فالشخصيات يبادق لعب غامض،

حيث شيء ما يستحيل إثباته أو تحديد هويته، وحيث تَطْمَسُ تَغْيِرَاتُ المقاييس والتحويلات إحدائيات العالم المقروء المتينة: العمل، الحيز، الزمان، الفرد - فإن «ستريندبرغ» هو أيضاً معاصرٌ لنظريات أيتشتاين: (أُرى أين أنا؟ أين كنت؟ هل حان الربيع أم الشتاء أم الصيف؟ في أي قرن أعيش، في أي كون؟ هل أنا طفل أم شيخ عجوز، رجل أم امرأة، إله أم شيطان؟ مَنْ أَنت؟ هل أَنت أَنت، أم أَنت أنا؟ هل هي أحشائي التي أراها حولي؟ هل ما أراه حولي نجوم أم انعكاسات عسوية في عيني؟ هل هو الماء أم هي عبرات ناظري).

حملت مسرحيات الأديب الأخيرة السمة العميقة من الارتباب الأونطولوجي [علم الكينونة]. وفي الدراما «خُذْ» (١٩٠١) استخدم بشكل آلي التكرارات، والتحويلات، وتغيرات الديكور المنزلقة. فالحظ، والتشعر. وحقيقة الواقع، تتواجد في مشهد الأهواء هذه. ولا تتجمع هذه المشاهد حول عقدة واحدة هي ذاتها، لأنها تتمحور على نحو بلاغي حول الموضوع: «هَلَا نتحسر على الإنسانية!». وفي مؤلفه «رقصة المنية» (١٩٠٠)، راوح الحديث مكانه في نزاع الزواج، نزاع واقعي على نحو ظاهر. وبالمقابل، تعلم القبطان فيه بعض الأمور عن الحياة والوفاة. وتبدى ثقته بإشارات ناطقة بنبرة. وثمة طرق بصرية مُحْكَمَة تحطم المنحى الموالي للواقعية réalisme وتجعل المرء في وجود نزاع ميتافيزيقي خلف هذا الجحيم الدنيوي. وحتى المسرحيات الدرامية التاريخية، كمثل «شارل الثاني عشر» (١٩٠١). تشتمل على بعض الانطباعات النرجسية. وفي المسرح «الحميمي» بمدينة ستوكهولم: «منزل محروق»، «البعج»، «سوناتا الأشباح»، وقد كتبت عام (١٩٠٧) تقوم المنازل بالدور الرئيسي. وكذلك المنازل الكئيبة. فالأديب يختبر هنا أشكالاً درامية جديدة تؤذن بمسرح اللامعقول، مسرح العبث.

السيرة الذاتية Autobiographie:

احتل «ستريندبرغ» الكاتب المسرحي مكانة بيّنة في الأدب العالمي. وكان جديراً باستحقاق آخر، ألا وهو لقب كاتب السيرة الذاتية. وبالمزيد على ذلك، كان يتوخى أن ينشر تحت العنوان ذاته اثنتي عشرة من مسرحياته التي بقيَ يعتبرها بمثابة سير ذاتية. ومنها ما يلي: «ابن الخادمة» (١٨٨٦) وهي

مسرحية تروي قصة تنتمي إلى مذهب الطבעية، قصة حياة تعتمد التطور الثقافي والفني. وثمة «مرافعة معنوية» (١٨٨٧-١٨٨٨)، بعنوان فرنسي وهي رواية حب باهر ومعلق، في آن واحد، وسرد وقائعها معقد، بينما أخذ الوصف الشخصي الذاتي في «وحيد» (١٩٠٣) يتجنب كل سرد صريح للحوادث؛ بينما تبنت رواية «هي وهو» (١٩٠٦) التخيل الوهمي للسيرة الذاتية في زاوية رسائلية. وكانت هذه السلسلة الكبيرة من الانطباعات الذاتية تترحل دوماً ما بين التخيل الوهمي والوثائق الإنسانية الأصيلة. وإن خرافة «أوغست ستريندبرغ» تشكل في هذه السلسلة المادة الأولى لكتابة تنبذ احترام الخوم القائمة ما بين شتى الفنون الأدبية.

خلال السرد الذاتية التي تعكس مسيرة «ستريندبرغ» صوب النزعة العصرية، يتفكك العالم أكثر فأكثر، بمقدار ما تكتب الحياة من جديد. فمؤلف «ابن الخادمة» يرفض، في آخر المطاف، أن يوضح هوية الشخص الرئيسي: بل ينصح بالأحرى المطالع بأن يخلق لذاته توقيته الخاصة بدءاً من صفحات النص الألف. والمعنوية الذي يتكلم في «مرافعة مجنون» لم يتعلم شيئاً، لا عن النساء ولا عن نفسه: ويبيت الختام، في مهب رياح الظنون والتقولات الشائعة والشك. أما في «الجحيم»، فعالم بأسره يتفكك مُنحلاً في طاقات تلبث متحركة، وفي إشارات تعصى على الفهم والإدراك. أما في «وحيد» فيصير الشاعر، أخيراً، قادراً على قبوله هذا الوضع. فقد أصبح الشك والتقلب منهجاً واندفاعاً مُنتجِين. أما التحرير فهو جمالي: والشاعر كفنان لم يعد منذئذ ضحية حياته المعنوية. وبمقدور الذكريات، كمثل «مُكعبات في لعب بناء»: «كشفت النقاب عن شتى ألوانها السطحية». وقد اقتربنا الآن جداً من مذهب شعري خاص بالخلم بصفته إجابةً جمالية على عالم عصري معقد يزدان بالعديد من الوجوه الصغيرة.

تشيوخوف

(١٨٦٠-١٩٠٧)

«سحقاً لفلسفة عظماء هذا العالم!»

(أنطون بافلوفيتش تشيوخوف A.P. Tchekhov)

«سحقاً لفلسفة عظماء هذا العالم!» كذا كتب تشيوخوف، ذات يوم في إحدى رسائله. وكانت هذه الملاحظة موجهة، بصورة رئيسية، لبحره في العمر ومعاصره، «ليون تولستوي» الكبير. [فهذه الفلسفة لا تساوي [...]* حتى بغلة من «خولستومير». وفي الأدب، أي تنظير لا يساوي صورة فنية حية. فعلى الأدب، كما لبث تشيوخوف يؤكد، أن يصف «الحياة كما هي في حقيقة الواقع»، بيد أن «الكتابة عن سقراط أسهل من الكتابه عن فتاة شابة أو طاهية». وإن الهدف هو وصف الحياة الحقيقية بدقة، وهو الهدف الذي توخاه تشيوخوف لذاته في عمله الأدبي، مختاراً، بمعرفته للواقع، الصعوبة باسم فائدة الأدب.

الوصف الدقيق للحياة الحقيقية:

إن أبطال مؤلفات تشيوخوف يُثيرون الدهشة إذ نقارنهم بعائلة الفكر والأشخاص الذين يتميزون عن عامة الناس في روايات «تولستوي»، وهناك المزيد أيضاً في روايات دوستوفسكي. فأبطال تشيوخوف يتفوقون بالواقعية اليومية وبالمألوف إنهم، في آن معاً أقل إثارة للاهتمام وأدق تمثيلاً لما هو الفرد البشري، ويشبهون أي واحد من بني البشر. ويشكل الإنسان الوسط، الإنسان اليومي؛ وما هو معتاد يومياً، هو الموضوع الأساسي لأعمال

تشيخوف: فالأديب يجهد في كل مرة أن يُظهر «من أية نوعيّة هي الحياة اليومية»، كما يعكف على توضيح عقدة التفاصيل الدقيقة جداً التي تكوّن العلاقات بين الناس. وهنا بالذات، يكمن أحد أسرار شمولية عمل البشرية التي تقوم بكافتها على أساس الحقيقة الروسية إبان ختام القرن (١٩)، وبداية القرن العشرين. وإن الموضوعية والعدالة هما الأثمن في الوجود في نظر فنان ما. وبقي تشيخوف يرى أن الأمر الهام بالنظر إلى الأديب لا أن يجد، وحتى لا أن ينشر الإجابة على الأسئلة التي يطرحها، بل أن يطرح «الأسئلة الموقّعة». وكانت هذه الفكرة غريبة عن العالم الأدبي الروسي، خلال ذلك العصر الذي جمع عدداً من الأساتذة والمتميّزين؛ ولم يكف النقد عن اتهامه المؤلّف بالنسبويّة relativisme بل اتهمه أيضاً باللامبالاة. ومع ذلك لم تكن أعمال تشيخوف محفوزة برفض الإجابة بدو ذاتها، بل محفوزة بالحرص على تمييزه ما هو عادل في طريقة طرح الأسئلة. وقبل كل شيء، إنما في طريقة سؤاله وفي رؤياه للعالم، قد كمنت أصالة هذا الروائي.

حكايات، أقاصيص، مسرح

اختار تشيخوف فنوناً أدبية اعتبرها تولستوي ودوستوفسكي فنوناً ثانوية: فقد عزف عن الرواية، توارّف حكايات وأقاصيص، فسطر المئات منها: كما أنتج أيضاً مسرحيات (سبع منها هامة وعشر ثانوية)، وقد اعترف (بأنها لا تتقيد بأي شيء من قواعد الفن المسرحي) لكنّ ما قد تميّز به، ونفحت الخلافة، قد جعلاً منه صنواً لأعظم المؤلفين ما بين المعاصرين، فأصبح نتاجه مصدر وحي لغمرة من المؤلفات النثرية، ومن الفن المسرحي، طوال القرن العشرين، وعبر العالم بأسره. وكان اختيار هذه الفنون الأدبية الثلاثة وليد الصدفة، ولكن، جزئياً وحسب. فقد قام تشيخوف في استهلال أعماله الأدبية، حينما لم يزل تلميذاً في المدرسة الثانوية، بتأليف دراما عظيمة فدرجت تلماً في التقليد الروائي الروسي المتسم بإشكاليته [أي علم طرح المشكلة: [problématique].

مثلاً: بلاتونوف البطل هو أستاذ في الريف، زير نساء رغماً عنه، وله من الأخلاق والعادات ما هو غير رزين، وله من المواقف ما هو متحدّ، ومع ذلك،

فهو يتوق بشدة إلى أن يكتشف سبب وجوده وعلمته. وفي مخاطباته ذاتة [مونولوجات]، رفع بلاتونوف الدعوى على ذاته، وكذلك على كل ما يجاوره. وكان هذا الكاتب، خلال الفتوة، متأثراً هو أيضاً بالفن الميلودرامي الفرنسي (وبقي تسيخوف في فتوته، مشغولاً بالمرسح)، ولكن، علاوة على الشكل، نحن نحزر فيه منذئذ ما سوف يحفز هذا الأديب، فيما بعد، طوال تدرُّج أعماله. ولكونه حفيداً لروسيّ فلاح تابع لإقطاعي، وابناً لروسيّ بقال في مدينة تاغانرور الريفية، قد تابع دروسه في كلية الطب بموسكو. وإذا، على نفسه بأمل الدخول في عالم الأترب الروسي، عبر بوابته الكبيرة. لكن المسرح الإمبراطوري في «مالي» رفض مسرحيته ولم يستطع إخراجها. وفيما كان حينئذ في العشرين من عمره، مجهولاً لدى الجميع، غادر المسلك الملكي واندرج في طريق مُوارب بمقدار أشد، وطلق يعمل من أجل صحف صغيرة فكاهية.

مسرحيته الثانية الكبيرة لم يعرفها الجمهور إلا بعد ذلك بسبعة أعوام. غير أنه طوال هذه السنوات السبع، لم يوقف مشوار أعماله بل على نقیض ذلك. وإذا توجب عليه النضال من أجل البقاء، قام بتكثيف عدد أعماله الأنبيية الصغيرة. وكان على أجوره الهزيلة أن تتيج له كسب معيشته ومتابعة دروسه، بل أيضاً أن يُسدي العون لوالديه، وشقيقته، وأخوته. وفي غضون هذه الأوقات الصعبة، ألف أعماله التي تحمل بالأكثر سمة الفرح والبهجة، وغالباً ما نبئت قصيرة ومضحكة - فحرر ما يُقارب خمسمائة من الحكايات، و Scénettes [نوع من الكوميديا الإسبانية]، والمزليات الساخرة، والمهازل المرحلة. وعندما صار صحفياً وطبيباً، وسَّع بالتدرُّج نطاق ملاحظته. وفضل معالجة «مواضيع تنعم بمزيد من الرصانة» (مع أن الفكاهة المرحلة لم تغادر يوماً أعماله)، وطلق يُسهب في قصصه، فعدت أوصاف الشخصيات سيكولوجية، ودراسات لبعض الأوضاع وبعض الطبائع. وفيما ظل يؤلف قصصاً ظهرت في الصحف، تعلَّم الإيجاز (الذي وصفه) بأنه «شقيق الموهبة والنبوغ»، وشفعة ببلاغة التفاصيل. وراح يصف مشاهد الحياة اليومية وصفاً دقيقاً، وابتكر حوارات حول أوفر المواضيع نقاهة. إذ وجد في هذا ينبوعاً لا ينضب من الوحي.

إن نثر هذا الروائي يعطي وصفاً واسع الإرجاء وبصورة استثنائية للحياة في روسيا. فهو يقدم، من خلال العديد من الشخصيات والأوضاع، الكثير من جوانب هذه الحياة. بيد أن تشيخوف وضع دوماً نفسه إلى جانب وجهة النظر ذاتها، مبتكراً بذلك نموذجاً جديداً من العمل. وأولى اهتمامه، قبل كل شيء، لضمير بطله، للمحاولات التي يقوم بها هذا الرجل العادي بقصد التوجه في الحياة، فصنّع من الاستيعاء [أي: الانتقال إلى درجة الوعي] العمل الرئيسي لحكاياته ثم لمسرحياته. وعلى حين بغتة، يكشف المرء جانباً جديداً وغير منظر من الحياة، فيرفض أفكاره الماضية وأوهامه. وإن المشاجرات، والخانات، وطلقات الرصاص، والمبارزات، وجل ما يُكتشف من الأحداث لم يَغْضُ سوى مظاهر، وحجج تتقارب جميعاً من منح الاستيعاء هذا. وبالتالي هناك انطباع من «جمود الحركة المسرحية»: (Inaction) جمود نتيجة أعماله. غير أن تتابع الحوادث المسرحية يبقى هنا ماثلاً، لكنه من طبيعة مختلفة. فلم يعد الأمر يعني الأحداث أو الطارئة منها، بل ذيولاً ونتاج بوسع هذه الأحداث أن تؤكدها على البطل الذي يعيشها، وعلى وعيه وضميره. والأمر يعني تغيير الموقف الذي يحدث في سريرة البطل، حيال هذه الظاهرة أو تلك، حيال الانتقال من «الانطباع» إلى مجرد «اليقين».

على هذه الوثيرة، بدأ إيفانوف، الشخصية الهامة للمسرحية ذات العنوان نفسه، يعتبر ذاته أنه «ميت تماماً ونهائياً»، وذلك لأن القيم التي كانت تخدمه حتى ذاك الحين، كذقاط توجه، لم تعد قيماً ذات نفوذ، ولأنه لم يجد قيماً سواها. فبات ضميعة عاجزاً عن إتاحة الحياة بمعزل عن «معتقد عن حب، عن هدف» فينتحر يوم زواجه. ومع إيفانوف (١٨٨٧) وصف تشيخوف بدقة وضعا يوحى به عصره مباشرة. وفي نظره سبق جميع المجتمع الروسي الصالح (خلال عقد ١٨٨٠، وطوال عشرين عاماً)، كما سبق لبطله «إيفانوف»، أن فقد كل معتقداته الماضية، وتحول من كونه «على غليان هائج» فبات «تعباً موهناً». وتم إخراج المسرحية عام (١٨٨٧). وحظيت بتصفيق الجمهور الذي اختلط فيه صفيح الاستنكار، ولقي صدق غير إجماعي ما بين جملة النقاد.

دراسة البطل السيكولوجية:

طوال هذه السنوات العشر الأولى من الكتابة، أحكم شيخوف تقنيته لدراسة البطل سيكولوجياً. وقد تأثر في تحليله بأعمال «داروين» والمدرسة العلمية التي تردّد إليها في الجامعة، إلى جانب تجربته كطبيب، فهي التي علّمته «التفكير الطبي». وقد رأى أنه لا ينبغي الكلام عن هذا المرض أو ذلك، بل عن وضع ملموس، عن مريض يوفر للطبيب سلسلة كاملة من الخصائص التي تلازمه ذاتياً. واعتبر أن المضاعفات وحدها هي التي تمثل فائدة المرض. ومن ثم، فقد حاول أن يطبق المبدأ الطبي الذي يقوم على «تفريد كل حالة خاصة»، وعلى الأنب، ومن خلاله، على دراسة الحياة، ودراسة السيرورات السيكولوجية، وسيرورات الضمير الإنساني.

حينما كان تولستوي يُعمّم، وينطق بحقائقٍ ضرورية وعالمية شاملة، راح شيخوف يُفرد: فيشير إلى أن الحياة في جميع تعديلاتها الحقيقي، بمقدورها أن تذهب بقدر إنسانٍ ما إلى انقلابات لا ينتظرها. فعارض «مجرد الحقيقة» الصالحة للجميع لدى تولستوي، بتعددية وتعقد الظروف الطارئة، والتي تُفقد طابعها الشامل والمطلق. وكان تولستوي بذاته يُقدّر موهبة نبوغ شيخوف، ويرى أن هذا الأديب قد ابتكر «شكلاً جديداً وأصيلاً للكتابة»، وظل يحب شيخوف، بيد أنه ما كان يريد رفضه للقيم الأخلاقية التي رُسخت فيه. في مسرحيته التالية الكبيرة، تحت عنوان «سيلفان» Sylvain (١٨٩٠)، ونذّر شيخوف بالأنية التي تتسبّب بها عامة الناس حين يدينون بعضهم بعضاً معتمدين أحكاماً مسبقة، فيصفون بعضهم بعضاً بشتى الأوصاف، ويُصدرون أحكاماً قاطعة، ويبينون حياتهم على كليشيت [رواسم: clichés] ويجذون أفراداً يستحونهم حتى العبادة. لكن المسرحية لم تحظ في تلك الفترة بأي نجاح: وصرّح البعض أن شيخوف يجهل قواعد المسرح، وأن ما فعله يُشبه بالأحرى أقصوصة أكثر من مسرحية. وفيما بعد، قام الكاتب بتعديل المسرحية وأطلق عليها عنوان «العم فنيا».

في غضون ذلك، حظي شيخوف بشهرة الأديب الأوفر نبوغاً ما بين النظراء من جيله، ونال جائزة «بوشكين». وعندئذ لم يفهم العديد من الناس أنه باسراً فجأة، وفي تمام نجاحه، رحلة خلال شهور عدّة، فاجتاز سيبيريا كلها حتى بلغ منفى جزيرة ساخالين Sakhaline. وفي واقع الأمر، كان يُحفر شيخوف

شعورٌ متفشٍ جداً في ذلك الحين ما بين الكتاب الروس: فقد شعر بأنه منذب حيال كل شقاء بشرية، هذا الشقاء الذي لا تبالي به غالبية الناس العظمى. «نحن جميعاً منذبون» كذا أجاب ذات يوم سُئِلَ فيه لماذا يموت ملايين من البشر في السجون أو في المنفى. وقد تأثر كثيراً بما شاهده في «سخالين» حتى إنه، كما اعترف بذلك، هو عينه، ترك صورة المأساة هذه تسم بطابعها جميع أعماله الأدبية. يا للأسف، أفضت هذه الرحلة إلى تفاقم حالته الصحية - فكان يعلم أنه مصاب بالسل - فعزّت لدى المؤلف المبادئ الواردة في أعماله. وعقب إقامته في ملكيته الصغيرة بمدينة «ميليخوفو»، القريبة من موسكو، استأنف كتابة أقاليص اعتبرها معاصروه بمثابة وصف مميز لروسيا جمعاء: «الغرفة رقم ٦».

لكن، عامَ (١٨٩٦)، بعد «إيفانوف» بتسعة أعوام، وبعد «سيلفان» بسبع سنوات، قرر العودة إلى التأليف المسرحي فكتب «النورس»، أي هزلية ينتحر فيها البطل! وتمّ تمثيلها في مسرح أليكسندر بمدينة سان - بطرسبورغ لكن التمثيل الأول أخفق تماماً: فالمسرحية، قد فهمها الممثلون فهماً سيئاً فأثارت سخريات الجمهور، ولأئذٍ من انتظار سنتين وإعادة فتح المسرح الجديد للفن في موسكو لكي تحظى مسرحية «النورس» بالانتصار؛ فصارت، في آنٍ معاً، جلافة السعد لهذا المسرح، ورمزاً للتجديد في هذا المضمار. وخلال تلك الفترة، تزوج تشيخوف من أولغا كنيير؛ ممثلة في مسرح الفن. وبدأت هذه المراسلة المتبادلة بينهما - بعد أن أرغم الكاتب من جراء مرضه على أن يعيش في يالطا - ترسم لوحة حية لهذا الحب الأخير، وقد أصبح الحب الأعظم.

الصراع المأساوي حسب تشيخوف:

إنما في «النورس» أولاً، ثم في «الأخوات الثلاث» (مسرحية كتبها عام ١٩٠٠ من أجل مسرح الفن) يتبدى الصراع المأساوي حسب تشيخوف. ولنا هنا في صدد صراع ناجم عن الإرادة السيئة، أو سوء نية أحد الطرفين. كلا، ففي أغلب الأحيان، وصف تشيخوف التعارضات الناشئة عن سوء تفاهم متبادل. وإن اللامعة هذه في فهم الآخرين، تتولد من أن كل فردٍ يُرْزَأُ بالعمى [عمى البصيرة] من جراء «مشاكله الخاصة»، وبنتيجة «حقيقته» هو، وبسبب «تصوراته الضالة» التي تلازمه. وعلى هذا المنوال، حيث لا يرى آخرون في

ذلك سوى لا تواؤم وخلاف، فإن تشيخوف وضَّح هوية المتناوين: ففي «النورس»، تبدو الشخصيات على مواقف متعارضة تماماً حول الحب وحول الفن، ورغم هذا فهم يكشفون لأنفسهم القناع عن وجوه مشتركة فيما بينهم، وقد ظلت خبيثة حتى ذلك الحين. وكذلك هو الأمر في «الشفقات الثلاث» حيث يكمن الموضوع الرئيسي لقناع تشيخوف (صلاحية الإنسان «للتوجه في الحياة». لا في داخل أسرته فحسب) ويُكرِّره طوال المسرحية كل من الشخصيات الهامين، من خلال أفكاره وأقواله وأفعاله. وبذلك؛ لا تُكشف رؤيا المؤلف حول الحياة عن طريق دور المسرحية الهام وحده، بل على نحو متكافئ، من قبل عدة أشخاص، وحتى من الجميع أحياناً. ولا بد أن قارئ «النورس» المتيقظ قد دهشوا من «الدراما والمأساة الخيئتين خلف كل من الأشخاص». وقد توجَّب على المسرح أن يُعدَّلَ مقاربته لكي يلعب فريق التمثيل الأدوار بصورة متوائمة، وأن يفهم كل ما هو كامن في الحوار وكل ما لا يُقال.

وبلت تشيخوف يصارع الموت حين كتب «بستان الكرز» (١٩٠٤)؛ فإن مواضيع البستان وهو على قيد الموت، والحب المتجاهل، مواضيع مترابطة ترابطاً حميماً، وتضفي على المسرحية مسحة شعرية من الحزن والكآبة. وبدأ تشيخوف يُلحُّ، رغم ذلك، على أن الأمر لا يعني دراما، بل يعني ملهة، بل مهزلة مرحة في بعض المقاطع، وأن جانب المسرحية المضحك لا يقوم، على الشخصيات وحسب، فالصلات التي يُقيمها الأبطال بينهم والحوارات المتبادلة، تكاد تبين باستمرار الالتقاء المتبادل في شأن آرائهم المتباعدة، وعدم منطق استنتاجاتهم. ويُضاف إلى هذا، الإجابات السريعة واللامناسبة في أوانها، وغرابة التكرارات والحوادث المفاجئة. وجميع العيوب هذه، في الاستدلال وفي فعلة أفسحت المجال للضحك فعلاً. والمونولوجات المنفعلة والمؤثرة التي يكاد ينطق بها كل من الشخصيات يتبعها بشكل منتظم تأثيرٌ مضحك، وإن تقابح هذا التأثير نفسه على لهجة غنائية يُتيح فهم القناعة الذاتية وانفعال الشخصية التي أوجت غباوتها بالسخرية مرّة أخرى. وطوال أعماله، اصطدمت شخصيات تشيخوف جميعاً، وبما هم عليه، بحقيقة الواقع، فيما أكَّد المؤلف مجدداً، من خلال النزاعات، أن كلا منهم له الحصة ذاتها، ويتشابهون رغم المظاهر، فالحياة تتقاذفهم لأنهم لا يتحكمون بها.

في «بستان الكرز» مسرحيته الأخيرة الكبيرة، خلق المؤلف الفن الأدبي الخاص به تماماً والذي يلائم البرهنة على هذا المبدأ.

شارلوتاً (وهي حائلة): ليس لي سفر حقيقي، ولا أعرف كم هو صبري! ويبدو لي في كل حين، أنني في ريعان الشباب. ولما كنت صغيرة صغيرة، لبث والداي يزاولان مناسط الأسواق الموسمية الثورية، وينجزان مشاهد للحدسور، مشاهد في غاية الجودة. وكنت أقوم بالقفزة القاتلة، وبجميع أصناف ألعاب الخفة والبراعة. وعندما توفي والدي وأمي، أهبطت سيدة ألمانية، ذهبت بي إلى منزلها. فهي التي ربّنتي وأتقّلتني، ونعم ما فعلت. ثم كبرت وترعرعت، وصيرت نفسي مربية أو منيرة للمنزل. ولكن، من أين أتيت؟ نرى، من أنا؟ لا أدري من تلك شيئاً. من كانت والنتي، من كان والدي؟ وأقلاً، هل كانا مدزوجين؟ لا أدري! (أخرجت من جيبها خيارة ونهشتها). لا أدري شيئاً من أي شيء!

(تشخوف)

مات تشخوف في مدينة بادنوبتير، مدينة مياه معدنية ألمانية، حيث لم يزل يتابع علاجاً طبياً، تاركاً العديد من مشاريع الكتابة دون إنهاؤها. وفي غداة موته، أقدم تولستوي على التتويه بأهمية آثار الفقيد، في نظر الأندب الروسي والأدب العالمي، فقال:

«كأن أدبياً لا صنوّ لهُ، واصفاً للحياة... وما يصنع قيمة أصنامه هو أنّهُ لا روسيا وحدها، بل لا العالم أجمع يدرك هذه الأعمال ولا يُشبهها... وهذا هو الأهم».

(تولستوي)

ميترلينك

(١٨٦٢-١٩٤٩)

«يُسَمَّ رجلٌ في الحقيقة، ويحتفلون بعيد عظيم لدى الأعداء!».

(موريس ميترلينك، Maurice Maeterlinck «مُشْفَى»..)

كان عملُ ميترلينك في شبابه العمل الوحيد الذي ينعم بقيمة حقيقية، ويرتدي أهمية رئيسية في نظر المذهب الرمزي ولا جرمَ، أن الأديب، قد حقق في مؤلفه «دفئيات حارة» (١٨٩٩)، وبصورة أفضل من أي أديب آخر، قسطاً من وعود الجمالية لما بعد مالارميّه: فقد زوّد المنحى الرمزي: بمسرح لبث في رواج، وأقحَم في الشعر دُوارَ الصورِ السرياليه surrealisme وإن ميترلينك يدين بتفوقه على غالبية الآخرين من أنصار التيار الرمزي من جيله، وبقسط لا بأس به، لأصله الإنثي. فكان بلجيكيّاً كاتباً فرنكوفونياً من إقليم الفلاندر، يقرأ الألمانية والإنكليزية إلى جانب النييرلندية، فاستطاع؛ خلافاً لأغلبية الفرنسيين، أن يُقيم صلةً بالجزور الأصلية الرمزية ومذهب المثالية الألمانية وينبوعها البعيد، والصوفية الريدوفلامندية [: الفلامندية المحانية لذهر الرّين شرق فرنسا] (الأستاذ إيكهارت، رُويزتروك الرائع).

جانب الأشياء الغامض:

وُلد ميترلينك في مدينة غاند، عام (١٨٦٢)، وبمعزل عن أية فناعة من درس الحقوق: فالأديب وحده قد أثار اهتمامه. وخلال عاميّ (١٨٨٥-١٨٨٦)، إبّان إقامته بباريس، تردّد إلى مُنتديات اتباع مالارميّه الشباب. فحظي، عندئذٍ، بلقائه «فيليبّه دو ليل - آدم» Villiers de l'Isle-Adam الذي

جعله يندو إلى «جانب الأمور الروحية والشعرية والغامضة»، ولقَّنه ثراءات
النزعة المثالية idéalisme الألمانية (فيخته، هيجل، شوبنهاور).

وخلال الفترة ذاتها، اكتشف ميترلينك بحماس، صوفياً فلامندياً من
القرن الرابع عشر، «رويزبروك» Ruysbroeck الرائع، وقرَّر أن يَعْرِفَ
الجمهور عليه. وفي سنة (١٨٩١)، نشر ترجمة لـ «زينة الأعراس
الروحية». وفي تمهيد مسهب، أكَّد أن رويسبروك قد أتاحَ له الانكفاء إلى
منايع النزعة الرمزية التي وُلِّتْ في باريس، والتي ينتمي إليها. ووضح رأيه
بقوله: «ما أن قرأته حتى لم يَعْذُ فَنَّا يبدو لي مُعَلِّقاً في الفراغ». واكتشف
أيضاً لدى رويسبروك أن ثمة ما هو أبعد من العقل بكثير فهناك: «هوة
النفس»، «ذاك البحر الغامض» حيث يسعُ الصوفي أن «يلمس» «إلهه».

ومنذ ذلك الحين، لم يعد يؤمن إلا بثراءات العالم الجرمانى الحسِّيَّة.
فتوخى الانقطاع عن روح الألب الفرنسي الذي ظهر له خاضعاً لسيطرة
عقلانية ضيقة. وبقصد التوغل في الطرق التي سلكها رويسبروك أوقف نفسه
على نوافليس Novalis [شاعر ألماني رومانسي، القرن ١٨-١٩] وترجم عنه:
«المقاطع» و«تلاميذ سايبس». وعن طريق نوافليس، عقد الاتصال بالمواضيع
الهامة لتيار «إيننا». الرومانسي: تلك الجمالية المُجدَّدة التي نجم عنها، على
نحو مباشر، المذهب الرمزي. علاوة على ذلك، جعله «نوافليس» يَحسُسُ
أهمية ما يتوارى تحت الوعي [حياة الوعي داخل سريرة الذات:
subconscient]، المعارض في ذلك لطريقة الرموز: (Allégorie) [طريقة
التعبير المجازي بوسيلة الاستعارة والرموز]، وهي طريقة أشدَّ جموداً،
ومُقَوَّبة بمقدار أوفر. وسوف تُوسِّمُ جميع الأعمال الصادرة ما بين (١٨٨٩)
و(١٨٩٦)، بميزة هذا التأهل الخاص، وهو مُوجَّه بمنحى العالم الجرمانى.

مسرح النفس:

إن أصالة مسرح ميترلينك الأول لا بُدَّ من إعادة تموضعها في تطور
الدراما الأوروبية عند ختام القرن (١٩). وقد بين بيتر سزوندلي في مؤلفه
«نظرية الدراما» أن خمسة من مؤلفي الدراما الكبار (إيسن، تشيخوف،

ستريندبرغ، ميترلينك، هوبتمان)، وبدءاً من عام (١٨٨٠) قد حولوا الدراما الكلاسيكية التي ظلت حتى ذلك الحين مُكرّسة لبني البشر ولعلاقاتهم المتعارضة فيما بينهم. غير أن ميترلينك ما بين هؤلاء المجددين الخمسة، يتبوأ مكانة مفردة: فهو الوحيد الذي خلق شكلاً درامياً جديداً بمقدار جذري. فهو الوحيد الذي تجرأ على تحقيقه مسرحاً لسريرة الإنسان الداخلية *intériorité* (فهو مسرح النفس) كما سبق للنزعة الرمزية أن حلمت به. وفي المسرحيات الثمان الصادرة ما بين (١٨٨٩) و(١٨٩٤)، نحا الأديب إلى هدف جليّ واضح: فقد طمح إلى أن يُظهر على المسرح بُعداً للإنسان لم يتم الإحياء به، حتى تلك الفترة، إلا بصورة فردية متفرقة، بنتاج مَنْ كانوا الأعظم ما بين أرباب المسرح (كمثل شكسبير في «هاملت»): النفس في أغمض ما لها من الحياة، هذا «الأنا المتعالي» الذي كشف له «رويزبروك» و«نوفاليس» النقاب عن وجوده، والذي لا يبدأ إلا حيث ينتهي حيثُ العقل والتفكير. إذاً، قد أسس ميترلينك مسرحاً للنفس وتوخي أن يجعل من حوار النفس مع قدرها حواراً يتيسر إدراكه.

التجديدات المسرحية:

إن برنامجاً كهذا، وهو برنامج متميز - ولم يُنجزه ميترلينك حقاً إلا في ثلاث مسرحيات: «جواني» (١٨٩٤)، و«المتطفلة» (١٨٩٠)، و«المكفوفون» (١٨٩٠) - قد قاده إلى تحويل تصوّر الدراما الكلاسيكية تحويلاً جذرياً. واقترح سلسلة من التجديدات حدّدها ببضعة من المفاهيم: الشخصية السامية والدراما السكونية، [تدرس وضعاً بمعزل عن إمكانية تغييره: *statique*] والمأساوي اليومي. وسعى ميترلينك إلى جعل عالم النفس عالماً على منال الإدراك، فأدخل ما يدعوه الشخصية الثالثة أو «الشخصية السامية» الجذيلة التي يعرفها بأنها قوة تعصي على رؤية البشر وموجودة في كل زمان (Omniprésente)، فهي صنف من «مجهول لا وجه له»، يتدخل في سيرورة الحوادث ويتناقل على البشر العُزل من السلاح. ولا يستطيع الشعور به مسبقاً سوى مَنْ أضحت روّحهم متيقظة. فهو، إن أردتم، القَدَرُ (Destinée) والمصير المشؤوم [سوء الطالع *Fataité*]. وإذا حاول

ميتزلينك أن يُصَيِّرَ هذه الشخصية السامية أمراً ملموساً، فقد جعل منها، دوايك، الموت في «المتطفلة»، والشقاء في «جواني»، والقلق الشديد في «المكفوفون»، والملكة القاسية التي لم يرها يوماً أحد في «موت تانتاجيل» (١٨٩٤)، وهي شخصية جُعِلَتْ بسرعة شديدة ممتاهية مع الموت. ولعلها الشعور المسبق بقوة أشد قساوة، وأصلب عناداً من الموت. وفي تحفته الأدبية «بيلياس وميليزاند» (١٨٩٢) يتدخل الحب تدخلاً قوياً. لكنه حب يمتضي بالمرء حتماً إلى الوفاة. فالحب والموت هما إذاً، هنا أيضاً، تحت يد القدر الذي لا يُستَبَرَّ غُورُهُ.

أما المفهوم الثاني، الدراما السكونية Statique، فمن الممكن تلخيصها كما يلي: الشخص السامي الجليل هو وحده نشيط، فالآخرون يظلون ساكنين دون حراك لأنهم يفتقدون القوة، مُجمَدون في القرب، وبخاصة لأنهم في سكونهم يلبثون في أمثل حال يجعلهم يتقبَّلون «المجهول» الذي يتقدم في تلايف الظلمات. فإن ميتزلينك متأكد أن ما هو جوهري لا يستطيع أن يطفو خارج أديم الأرض إلا متى تنتهي الاضطرابات البشرية والمغامرات والمعارك. ويجرؤ الأديب على تخيُّله أن المشهد الأبهظ بكثافته الإنسانية، مشهد «عجوز يجلس على كنبه، وهو على الانتظار تحت القديل». وذلك وهم مثالي لمسرح سكوني، ويعتقد ميتزلينك أنه يجد بذورة لدى «إسكيلس» Eschyle [شاعر إغريقي، ٥٢٥-٤٥٦ ق.م.]، و«سوفوكليس» Sophocle [شاعر ومسرحي إغريقي، ٤٩٦-٤٠٥ ق.م.] وفي شخصية «هاملت» وهي التي تنقطع عن كل فعل.

علاوة على ذلك، لا بدُّ لهذه الدراما أن تُخرج على خشبة المسرح حالات مألوفة وأشخاصاً على غاية من النفاة الكاملة. لأن مجرد واقعة الحياة واقعة مأسوية، لإخراج مآثر بطولية على المسرح، وعظماء من هذا العالم، وأفعال ترتدي أبهة جليلة، هو إخراج سطحي في نهاية المطاف، لأن النفس لا تستيقظ في أقصى ذروة الحوادث، بل في بساطة أمور كل يوم. فإن المسرحيتين: «جواني» و«المتطفلة» ستجرؤان على المضى حتى هذا التجرد الكلي. وعلى غرار جميع أصحاب الرمزية، سعى ميتزلينك إلى استبدال

الممثل الكلاسيكي. وذلك لأن الممثل هو فرد من الناس، ومع شخصيته المفردة، وسيكولوجيته، وجسده، يَحُولُ دُونَ الدلالة العميقة التي يتوجب عليه أن يُظهرها. فحضور الإنسان هذا يحظر تفتح هذا الرمز. ومن ثمَّ فإن مِيتزلنيك تطلع بخُلمه إلى «مسرح بشري الشكل» ووضع عناوين ثانوية صريحة لثلاث من مسرحياته: «درامات صغيرة من أجل عرائس». وكما رأى هذا «رايكنك»، أراد مِيتزلنيك مُمثلاً على مزيد من التجريد، ومن شأنه أن يُوحى، بتمثيل بسيط ومُنَمَّق، المواقف الهامة للنفس أمام القَدَر المُحَدِّم.

ثمة طريقة أخرى لتفادي فردية الممثل المُضايقة، ألا وهي تَذْوِيب الشخصية الفردية في الفريق الشاهد، الذي يقوم بردة فعلٍ على نحوٍ له المزيد من الخفاء حيال المظاهر المُقلَّقة والمكثَّرة. وهذه الفرقُ الشاهدة تُذَكِّرُ، طبعاً، بكورس المأساة [الإغريقية] القديمة. وهي، على سبيل المثال، الأخوات الثلاث في مسرحية «المتطفلة» وشتى مجموعات العميان في المسرحية ذاتها، والأسرة في مسرحية «جُؤاتي». وبما أن تسلسل الحوادث المسرحية يكاد يكون محذوفاً، فالكلام يتخذ الأهمية كلها. لكن، لا نعني أيَّ كلام. فإن مِيتزلنيك لا يأمل شيئاً من الحوار المعتاد الذي يرافق الأفعال ويشرحها: فالحوار ضروري، بيد أنه لا يكشف الدلالة العميقة للدراما. ففي نظره، قد يكون المثل الأعلى أن يُقَلَّص هذا الحوار الخارجي إلى أقصى الحدود لصالح «الحوار من الدرجة الثانية»، وهذا الحوار، في البداية، يبدو ناقلاً، لأنه غير متوقع، وعلى حدة بالنسبة إلى المظاهر، غير أنه هو وحده «مطابق لحقيقة راسخة، وعلى نحو لا مثيل له، أوفرُّ قُرْباً من النفس اللامرئية التي تدعم القصيدة».

وما هو أشدُّ قوَّةً من أعَمَق الكلام، الصمت الفاعل، فهو لغة النفس، لغتها الحقيقية، لغة اللقاءات الجوهرية. ومثلما ألحَّ في طلبه مسرحاً سكونياً، فقد حلَّم الأديب بدراما تكتصر على الصمت وحسب: فهي المقابلة مع المجهول وجهاً لوجه، وبصورة ملموسة، فاكتفى مِيتزلنيك بأن يُصَمِّتَ حواراته بالعديد من السكوت المتواتر، وغالباً ما بثت أصناف الصمت هذه مترجمة بكلمات منقطعة. وفي مسرحية «المكفوفون»، على سبيل المثال،

تُتيح أنواع الصمت هذه أن تُدرِكَ الضجَّات المقلقة التي تُشير إلى اقتراب تهديدٍ ووعيدٍ.

«هل نسمع الأوراق المميَّنة؟
أعتقد أن أحدهم آتٍ إلينا (...)
إبها الريح، ها اصغى!
لن نأتي من بعد أحد!
سوف نأتي هبات البُرد الشديدة (...)
أسمع وطءَ مَنبئةٍ في البعيد.
أما أنا فلا أسمع سوى الأوراق المميَّنة!
أسمع وطءَ أقدامٍ، بعيداً عنا!
أنا لا أسمع سوى ريح الشمال!
أقول لك إن أحدهم آتٍ إلينا!
أسمعُ وطءَ أقدامٍ بطيئةٍ جداً. (...)
أعتقد أن النسوة على حق!».

إن الدقَّاد الذين شدُّدوا على حضور الموت، في كل مكان خلال مسرحيات ميتزلينك، لم يكونوا على خطأ.. بيدَ أنهم، وهم يفعلون هذا، قد قَلَصُوا مسرحه، على نحوٍ مؤسفٍ، حتى بات فلسفةً تافهةً، وعتَمُوا على الجِدَّةِ في فنِّ مَسْرَحِهِ. لأن الموت ليس سوى تحقيق مُمكن (أجل إنه الأقوى) «للشخصية السامية». وثمة أمور أخرى؛ وفي الحقيقة أن الموت له في النهاية الكلمة الأخيرة في جميع الدرامات وينبغي ألا يُنْسَيَنَّ أن جوهر المسيرة الدرامية يلبث الاقتراب البطيء للشخصية السامية، أو، بتعبير مختلف، يلبث هذا الاقتراب يَنقِظ النفس حيال قَدَرِهَا.

التأثير:

لم يكن من الممكن أن يتم النهوض بأدوارٍ لمثل هذا المسرح، في الوهلة الأولى، وحسب الجمالية التي سبق لها أن أوحى به، فالمخرجون، والممثلون

في القرن ١٩، وقد تأهلوا لأداء أدوار غير هذه، قد أخفقوا في أغلب الأحيان في جعل فن المسرحية هذه شبه مجردة. فثمة بعض أصناف الإخراج في القرن العشرين، قد غدت أوفر حساسية حيال هذا الفن. وهو على حدة الأدنى، وأتاحت إمكانية التفكير بأن الاقتراب يجري شيئاً فشيئاً من المسرح الذي تمناه ميترلينك، إلا أن هذا المسرح يظل من الواجب ابتكاره.

ولم يمنع هذا الأمر مسرحيات ميترلينك الأولى عن ممارستها تأثيراً عميقاً على المسرح الأوروبي، منذ ختام القرن التاسع عشر فإن جميع المؤلفين المسرحيين تقريباً، في النصف الأول من القرن العشرين، قد كانت لهم فترتهم الميترلنكية، وألقوا دراسات صغيرة «على غرار» «المتطفلة» أو «المكفوفون» وكأن الارتقاء إلى بعض المسرح الحديث توجب عليه أن يمر بنوع من مرحلة ميترلينك - ومن الممكن هنا أن نذكر: رايلك، هوفمنستال، تراكل، ستريندبرغ، كروميلينك، غيلديروود، دانوزيو، فيسيانسكي، بيسووا، لوركا، أزورين. وزيدة القول هنا هي أن تأثير ميترلينك بقي، في فرنسا، الأقل عمقاً والأقصر ديمومة.

يقع جميع شعر ميترلينك في ديوانين صغيرين: «دفيئات حارة» و«اثنتا عشرة أغنية» (١٨٩٦) وقد صارت فيما بعد «خمس عشرة أغنية». ويبرز من هذا المجلد القصائد السبع بأبيات حرة في «دفيئات حارة»، وتقسم أحداثاً مدهشة. وفي «مشفى»، مثلاً، ثمة تكاثر كثيف وغريب من الصور تولد فيه عالماً من الأحلام حيث تبدو النفس ساعية، بتؤدة، إلى الاتصال بواقع ما يتهرب، وحيث «لا شيء يمكن في مكانه»:

«يُسَمُّ إنسان في حقيقة!

إلهم يحفلون بعيد عظيم لدى الأعداء!

وثمة أياكل في مدينة محاصرة!

وفي وسط الزنابق، حظيرة لما هو نادر من الحيوان!

وهناك نباتات استوائية في قعر منجم للقدم الحجري!

وقطيع من النعاج يجاز جسراً حديدياً!

وبحزن يلج القاعة حملان المراعي!».

مع كَرِّ السنوات، تتفاقم التناقضات، غير أن ميترلينك يأخذها على عاتقه. وإن نَحَتَ فكرته أكثر فأكثر إلى فلسفة من اللامعرفة، فإن صوفيته استمرت، جوهرياً صوفية الترقب والانتظار. فالصور هذه، وهي على قيد الحرية، ستحدث تأثيراً حاسماً على الشاعر الفرنسي أبولينير، وعلى السرياليين الفرنسيين (بروتون، إوار، أرتو) وعلى بضعة من الموالين لفرعة التيار التعبيري (Expressionnisme) كل من الألمان: (بن، تراكل، هييم).

ونعت أعماله بصفته كاتب مقالات، أعمالاً جدّ غزيرة (في عشرين مجلداً) بحظوة الجمهور بكامله. كما حظيت «حياة النحل» (١٩٠١) بعدد وافر من الطباعة المتكررة، وبعدد مماثل من الترجمات. فأَيُّ كتاب من كتبه كسب أتباعاً له. ولكن، لا بد من التمييز الفريد لمؤلفه: «كنز المتواضعين» [يعني بذلك عامة الناس] (١٨٩٦) وهو مجموعة من بحوث ومقالات معاصرة للفترة الموالية للمنحى الرمزي. وبأسلوب يدين للإيحاء أكثر منه للتحليل، فقد أخذ ميترلينك يطور تفكيراً ذا جوهر صوفي. ومن خلال بضع تجارب متميزة (الصمت، المأسوي اليومي، الشأن النسوي) سعى الأنيب إلى تضيق البحوث حول الحياة في صميم النفس، نخيلة هذا «الأنا» المتعالي الذي كشف له نوافيس النقاب عنه. وفي المقالات التالية، ورغم بعض الترددات التي أوحى بأنه لا أدري: (Agnostique) لبث متشيداً بما كان قد كتبه عام (١٨٩٧): «أعمق ما يمكن في الإنسان، إنما هو توقيه إلى الله». وإن تحقيقه العلمي المذهب حول حدود الإنسان وحول لغز العالم، قد تأرجح، دونما هوادة، ما بين الإحباط واللجوء إلى 'الله' المجهول الذي يتوخم الأنيب أن يصونه من كل تعريف ينتقص ألوهيته.

عقود القرن العشرين الأولى

«إن الفن، بمعنى ما، يثار للحياة، لأن ابتكاره،
هو ابتكار حقيقي، أي أنه مدحور من الزمان،
ومن فواجع القدر وعوائقه، وليس له هدف
آخر سوى الابتكار عينه.»

(لويجي بيراندينو Luigi Pirandello، «في
هذا المساء، لرتجل»)

إن مطلع القرن العشرين، عصر سارٍ فيه سوية كل من النزعة
الكوزموبوليتية [نزعة المواطنة العالمية] والجيشان الفكري. ففي باريس، حيث
تم افتتاح المعرض العالمي الشامل، بدا أن عالماً جديداً يرى النور، وهو عالم
ثراء ورخاء، عالم جرأة وإقدام - فإن المجاهبات ما بين الدول العظمى
الاستعمارية، والتوترات القومية (Nationalisme)، في أقاليم البلقان، لم تبد أنها
تلتخ ألوان «العصر الجميل». ومع ذلك، بعد بضعة أعوام، ورغم الأفكار
التابعة للنزعة القومية الوليدة، اندلعت الحرب العالمية الأولى في صراع لم يسبق
له مثيل، وسوف تفضي نهايته إلى قارة أوروبية قد تحطمت شوكتها فانقشبت
رأساً على عقب. ومن ثم، طففت الحركة الثورية ترعزع أركان روسيا عام
(١٩١٧) وارتدت أصداؤها على عدد لا يُستهان به من البلاد الغربية.

إن شتى هذه الحوادث ختمت بسمتها العميقة الأدب الأوروبي الذي
راح ينتقل، عبر انتفاضاته الذاتية، من المنحى الكلاسيكي وقد اهدى إلى
وجهته، أي نزعة التيار العصري بل قد غدا الأدب ينحو إلى نزعة الأدب
الطليعي Avant-gardisme.

تحولات وتتابعات:

عزف القرن العشرين عمداً عن تيار المذهب الوضعي Positivisme، لكنه لم يطمس الماضي. وبوسعنا التحدث، في شأن العديد من التيارات الأدبية، عن تحولات التقليد. فإن مضامير النزعات الرمزية والكلاسيكية والرومانسية والوضعية وُجدت بذلك وقد تم استكشافها مجدداً.

حركة الأفكار:

في تاريخ الأفكار والآراء، اتسمت بداية القرن العشرين بإرادة الحد من تسلط المنهج العلمي والمذهب الموالي للوضعية اللذين قام بزعرعتهما، في ختام القرن ١٩، كل من نزعة المنحى الرمزي والنزعة الانحطاطية (Décadentisme). ففي ألمانيا، شدد ويلهم ديلتاي على أن مناهج علوم الطبيعة لا يمكن تطبيقها على العلوم الإنسانية حيث يقوم الحس والتعاطف بدورهما. وفي فرنسا، أقدم كل من فردينان بورنتييه F. Brunetiere - وقد ارتد حديثاً إلى المذهب الكاثوليكي عام ١٩٠٠ - (وكنك مورييس باريس وبول بورجيه، وفي إيطاليا: بينونتو كروتشه وجيوفاني جنتيله) على انتقادهم سوء استخدام التيار الوضعي. وقد أثرت الآداب الأوروبية من أفكار كيركغارد ونوستوفسكي، ومن جاذبيتها في صدد الوجه اللاعقلاني وفي التصرف الإنساني. وإن النزعة التشاؤمية لدى شوبنهاور، وإطراء الإندفاعة الحيوية élan vital لدى نيتشه، ومنحى برغسون الحسني، ونظرياته حول الذاكرة والزمان الذاتي، قد أدت إلى توسيع نطاق البحوث الأدبية. وأخذ تحليل فرويد النفسي، وتوضيح ويليام جيمس «لتيار الوعي»، ودور الذاتية في إدراك حقيقة الواقع، يُعدل بعمق الرواية السيكلوجية. وشددت فينومينولوجيا [علم الظواهر] هوسرل على المعطيات الأصلية للتجربة، وعلى القصدية (Intentionalité) [حالة ضمنية تتعلق بمستقبل قريب].

امتدح عدد لا يستهان به من الأدباء قوى الحياة، واكتشفوا مجدداً قوة الشهوة والفترة والنشاط الجنسي؛ فثمة أندريه جيد في فرنسا، وبشبيشيفسكي في بولونيا، ودهميل في ألمانيا، ودانوزيو في إيطاليا، وكازانترافي في اليونان، ولاورنس في إنكلترا. وغالباً ما ارتبط هذا المذهب الحيوي Vitalisme برؤيا وحدة الكائنات والأشياء، مع تجاوزها التقويم والحدود.

إن أعمال الكاتب والمفكر من جزيرة كريت اليونانية نيكوس كازانتراكيس (١٨٨٣-١٩٥٧) مدموغة بسمة قلق روحي عميق، وبسمة بحثٍ دؤوب عن «الله»، كما في: (تتسك، ١٩٢٧). وتوقفت على التيارات التي كانت تجتاز عقود القرن العشرين الأولى، كمراحل ضرورية لبُلوغ ذروة القمة السامية: ألا وهي خلاص الروح. ومن الممكن بلوغ هذه الذروة عبر طريقين: طريق الجسد وطريق التزهد الروحي. والميزات المشتركة ما بين نموذجي البشر الذين يتبعون هذين الطريقين: هي المسيرة المتواصلة نحو الكمال والموقف البطولي لدى المناضل، والعزة النفسية، واللاتساهل، وأخيراً التحرر من كل أملٍ في العزاء، أي حرية الإنسان العُليا.

كانت حياة الإنسان الداخلية هي أيضاً أحد مطالب بول بورجيه (١٨٥٢-١٩٣٥) وليون بلوا (١٨٤٦-١٩١٧)، ولاسيما شارل بيغي Charles Peguy (١٨٧٣-١٩١٤). وراح بيغي خلال آيات مستوحات من النموذج الكتابي [البيبلي، أي الكتب المقدسة] ومن إيقاع ابتهالات وطلبات القديسين، يمدح الفضائل المسيحية، ويُشيد بريوع فرنسا، وفي كتابه: «سُجف نوتردام» [كاتدرائية باريس المكرسة للعدراء مريم] (١٩١٢)، وفي «حواء» (١٩١٤). وإن شعر ومسرحيات بول كلوديل (Paul Claudel) (١٨٦٨-١٩٥٥) المتقسمة بنبرات صوفية، أعربت عن المعركة ما بين الرجاء [الروحي] وتجربة اليأس، وعن التمزق ما بين التثبيت بالجسد ودعوة ما هو مقدس، وذلك في أعماله الغنائية: «خمسة أناشيد كبيرة» (١٩١٠)، والمسرحيات «اقتسام الجنوب» (١٩٠٦) و«الرهيئة» (١٩١١) و«البشرى إلى مريم» (١٩١٢) و«الخبز القاسي» (١٩١٨) و«الحذاء الحريري» (١٩٢٩). وثمة تجدد صوفي مماثل ارتسمت معالمه في العديد من الأقطار الأوروبية الأخرى: في إنكلترا وألمانيا والمجر وبوهيميا وروسيا.

إن الإشادة بالقيم القومية والوطنية تأكدت منذ مطلع القرن لدى غابرييل دأننزيو (Gabriel d'Annunzio) (١٨٦٣-١٩٣٨) في إيطاليا، وبريس، وشارل موراس (١٨٦٨-١٩٥٢) في فرنسا. وعارض جورج تَنّني زمانه بعظمة الأباطرة الجرمانيين، وامتدح كيبلينغ الإمبراطورية البريطانية. وأشادت توليفات

بالمأس الشعرية الكبيرة، والأعمال النثرية للأديب ينلوبى ديلتا (١٨٧٢-١٩٤١) بالنزعة الميلينية [الإغريقية القديمة]. وفي البرتنال تطورت مول عام (١٩١٢) «نزعة الذكرى الآسفة» (Saudosismo) التي وُلدت في «هورتو» وذلك حول الكاتب جواكيم نيكسيرا ده باسكوايس (J. T. de Pascoais) (١٨٧٧-١٩٥٢) الذي حاول أن يعرف «النفس القومية» وقد تكون سمته الأهم اللفظة التي تعصى على الترجمة وهي «ساوداده Salitatem» (لفظة تقرن كلمتين لاتينيتين: الذكرى Salutatem وأسف على الغياب Solitatem) وكان هناك مذهب قومي يبت الحياة في مؤلفات أديب من رومانيا يُدعى أوكتايفان غوغا (١٨٨١-١٩٣٩-٨)، كما في أعمال المجري دزسوزابو (١٨٧٩-١٩٤٥).

أما في إيطاليا، فكانت نزعة المذهب الإنساني Humanisme لدى بينيديتو كروشه (١٨٦٦-١٩٥٢) عارضت التيار القومي عند ده أدونزيو. فجماليته في نتاجه: «عن الجمالية» (١٩٠٢) و«الشعر لا الشعر» (١٩٢١-١٩٢٢) تُعرّف الفن كشكل من المعرفة يقوم على أساس الحدس وينحو إلى ما هو فردي.

في فرنسا، راحت الشعارات لدى برّيس ومورّاس: الأمة الملك، الجيش، الكنيسة، تجابه الفكرة الموالية لنزعة مذهب التميم (universalisme) (١٨٤٤-١٩٢٤)، والتيار السلمي والتسامح لدى أناطول فرانس (١٨٤٤-١٩٢٤)، ورومان رولان، وألان (١٨٦٨-١٩٥١). وأورتيغا إي غاسيت (١٨٨٣-١٩٥٥)، الذي كان معلم ومحرك تيار القرن الجديد الذي تمهّز نزعة المبدأ الحيوي Vitalisme لدى ديلثيه. وقد عزز، بوسيلة مجلته «مجلة الغرب»، ادفتاح إسبانيا على العالم الأوروبي - ولاسيما على الثقافة الألمانية - وعلى الحضارة الأمريكية.

من صنف آخر تماماً، كان النفوذ الذي مارسه «المُلقق»، «الموقظ» لب - أندريه جيد André Gide (١٨٦٩-١٩٥١) على الكثير من الأذهان، ما بين الحريين العالميتين الأولى والثانية. فإن إعادة طرح النقاش حول القيم الأخلاقية التقليدية، وعن نزعة الأنانية والحرص الشديد على ما هو جديد، سوف تعتبر بمثابة حث على حرية الفكر ورفض «التجذير» (Racinement).

إرث نزعة المذهب الرمزي وتخطيه:

لا يمكن تصور ألب مطلع القرن العشرين بمعزل عن مكتسبات نزعة المذهب الرمزي. وقد استمر هذا المذهب في بلجيكا حتى عشية الحرب العالمية الأولى، فيما لبث منفثاً على عالم عصره ومتجهاً، نحو مذهب رمزي موال للتيار الحيوي الذي تتيسر ملاحظته منذ عقد (١٨٩٠) ويُدعم هذا المذهب في نواوين فيرهارن الكبيرة: «القوى الصاخبة» (١٩٠٢) و«الروعة المتعددة» (١٩٠٦) و«ساعات ما بعد الظهيرة» (١٩٠٥) و«ساعات المساء» (١٩١١)، وكذلك في مؤلف فان ليربرغ: «أغنية حواء» (١٩٠٤)، وفي نتاج ماكس إلكامب (١٨٦٢-١٩٣١) وأعمال موكل Mockel وغداة الحرب، أكملت استمرار هذا المنحى شتى نواوين شعرية لكل من إلكامب، وموكل، إلى جانب الأعمال الأولى لكل من فرانس هيلينز (١٨٨١-١٩٢٢) وجان دويوشير (١٨٧٨-١٩٥٣)، وشارل بليستيه (١٨٩٦-١٩٥٢). وفي المضمار الفلاماندي، ثمة دواوين شعرية سابقة لعام (١٩٠٩) للشاعر كاريل فان دي فوستيجن K. V. de Woestijne (١٨٧٨-١٩٢٩)؛ وهي تشكل صنفاً من سيرة ذاتية غنائية تتسم بسوداء منشورة، وبمسحة موسيقية تنجم عن تعبير دقيق من السجع.

«بيت والدي

حيث بات الزمان بطينا،

كان يرقد مطمئناً هاندا

كحت ظلال البساتين

وفي صمت له قبة وادعه

من أوراق التنجر»

في مؤلفاته التالية، المتسمة بمزيد من الاعتدال، وأحياناً مستغلقة المعاني، تظهر حياة الشاعر الداخلية خاضعة لسيطرة ثنائية التفرع (Dichotomie) ما بين المذهب الحيوي ذي النزعة الشبقية وبين التنسك الصوفي كما في: «إنسان من طين» (١٩٢٠)؛ ثم تهدأ حياته في ديوانيه: «الله على شاطئ البحر» (١٩٢٦)، «بحيرة الجبل» (١٩٢٨) [بحيرة طبريا].

أما في ألمانيا، فقد بقي كل من جورج، ورايذك الشاب وحتى هوفمانستهمال، عند منعطف القرن العشرين حريصين على الجمالية المتسمة بالرمزية؛ ثم تطورا بمنحى أسلوب أوفر بساطة واعتدالاً. وإن وجهة جورج الغنائية، انطلاقاً من «الحلقة السابعة»، قد غدت على مزيد من الهيبة، حينما تدن حضارة بورجوازي زمانه في: «الملك الجديد» (١٩٢٨). وإن دواوين رايذك الأولى تتميز بمذهب وحدة الوجود [: الحلوئية Panthéisme] المنقشر، وبأسلوب أتيق التكلف. وتبرز بعض المواضيع المتكررة من بعض نتاجه: «كتاب صُور» (١٩٠٢) «كتاب ساعات» (١٩٠٥): وهي تستحضر ذكريات التفقيات الثبابات، والوصيفات، والملائكة وصوراً للعدراء [مريم]، والحدائق. وفيما بعد، اتجه رايذك إلى كتابة أقل انفعالاً، دون أن تغيب عنه تماماً سمات الرمزية الانحطاطية.

مثل المذهب الرمزي في المجر الأديبان أدري وباييتس. ونعم أندريه أدري (Endre Ady) (١٨٧٧-١٩١٩) بقدر أبيي فريد. ولكونه شاعراً ملعوناً، وشاعراً قومياً، فقد شعر أنه، في آن معاً، الضحية المتمردة، وبطل «جحيم المجر». وبصفته زعيماً لمجددي مجلة «الغرب»، المتأثرة بأتباع النزعة الرمزية الفرنسية، لقيت «قصائده الجديدة» ومؤلفاته اللاحقة كمثل «الفارس الضائع» المقدار نفسه من الحماس والبغض. وشكلت أعماله خطأ فاصلاً في الآداب المجرية العصرية. أما نيزسوكوستولانيي (١٨٨٥-١٩٣٦) فقد احتفظ، خلال فترة طويلة، بميزة لغة رايذك الانحطاطية وسؤولتها، قبل انتقاله إلى كتابة فيها المزيد من التجرد. وتسم النغمة الموسيقية أيضاً حكايات جيولا كرودي (١٨٧٨-١٩٣٣) Gyula Krúdy.

أغرق الدنمركي جوانيس فيلهم جنسن (J. V. Jensen) (١٨٧٣-١٩٥٠) أعماله الأولى في جو موال للرمزية ثم قام بتجديد حقيقي لأسلوبه ولجملة مواضيعه وذلك في روايته التاريخية المنكفة إلى عصر النهضة، تحت عنوان «خلع الملك» (١٩٠٠-١٩٠١)؛ وقد شدد فيها على هشاشة الإنسان، كشخص من الأشخاص، وجدد بوسيلة كثافة أسلوبه والأولوية التي خص بها جو الرواية. وخلال السنوات التالية، ركز جنسن و همسون الجهود على مجابهة

إنسان التصنيع و«التيار الأمريكي»: (Américanisme). فتنة حماس عذ جنسن في «سيدة أورا» (١٩٠٤)، و«الدولاب» (١٩٠٥) وهناك نقد ونبذ لدى همسون ولاسيما في عمله الروائي الثلاثي: «المقسكون» و«أوغوست البحار» و«الحياة تستمر» (١٩٢٧-١٩٣٣). واقتسم جنسن مع همسون هذا الافتتان بحياة الخرافة ونقاء أصول الجذور.

إن ديوان أفتونيو ماتشادو (A. Machado) (١٨٧٥-١٩٣٩): «عزلة. غالوري. قصائد أخرى»، (١٩٠٧)، يبدي شعوراً حاداً بالزمنية (Temporalité) التي يُعرب عنها متوسلاً بكلمات ذات رموز تخطط الحلم وحقيقة الواقع، وحيث «غاليرياس» Galerías هي الحيزات الخيالية للعزلة. ومع «أرياف قشتاليا» Castille (١٩١٢)، ينتقل الشاعر من المضمار الذاتي إلى التفكير الأخلاقي والاجتماعي، سعياً منه إلى التديد بتأخر إسبانيا روحياً. أما خوان رامون خيمينيز (J. R. Jiménez) (١٨٨١-١٩٥٨) فانطلق هو أيضاً من حساسية الانحطاط مع: «نيمغياس» (١٩٠٠)، و«نفوس بنفسجية» (١٩٠٠) قبل وصوله إلى شعر له وفرة الدقة في: «أبدية» (١٩١٧): «أيها الذكاء، أعطني / اسم الأشياء الصحيح الدقيق». فقد أهمل مذهب الإحياء الشعري متجهاً إلى مذهب الدقة الشعري، فيما احتفظ بحرصه على «الجمال» بصفته أمراً مطلقاً. وهنا سمة مميزة للتطور الأدبي الإسباني: فهذا الشعر لا يقصي عنه البتة التقليد الشعبي. ونحا ماتشادو وخيمينيز أيضاً إلى الأغنيات العاطفية ناقلين هذه النزعة إلى شعراء جيل عقد (١٩٢٧). وفي البرتغال، وجد الشعر الرمزي التعبير الناجح الأكثر في الديون الوحيد للشاعرة كاميلو بيسانها (١٨٨٧-١٩٢٦) تحت عنوان: «كليبيسنتر» (١٩٢٢).

إن نابليون لاباثيوتس (١٨٨٨-١٩٤٤)، وروموس فيليراس (١٨٨٨-١٩٤٢)، وكوستاس أوراثيس (١٨٩٠-١٩٥٣) وتيلوس أغراس (١٨٩٩-١٩٤٤) قد ابتكروا شعراً يونانياً يتسم بالرمزية حيث يهيمن حلم اليقظة الحزين وموسيقية التعبير. وفي رأي غالبية هؤلاء الشعراء. يلبث الشعر، قبل كل شيء، ملجأ لكل من يقرض الشعر. وتؤكد خريف اللغة الشعرية في مؤلفات كوستاس كاريوتاكس Costas Karyotakis (١٨٩٦-١٩٢٨)، فقد

تعايشت لديه النزعان الرمزية الواقعية والسعي إلى المطلق والتهكم الساخر،
ونظم الشعر التقليدي، والتجديد في أوزان الشعر وذلك في: «ألم الإنسان
والأشياء» (١٩١٩)، «نيبنس» (١٩٢١)، «مرثيات وهجائيات» (١٩٢٧).

«نحن أطراف من قيثارات

وقد باتت منهدمات

ومنى تهب الرياح

توقظ أحياناً من القصيد

وأصواتاً متنافرات

على الأوتار مندليات

كمثل أصفاد السلاسل»

(كوساس كاريوناكس: «إماستي كائي»)

لدى فياتشيفسلاف (١٨٦٦-١٩٤٩)، وعلى الخصوص، لدى ألكسندر
بذوك (١٨٠-١٩٢١) كانت الإيقاعات، والمجاسات والصور، والرموز
توضع موضع التطبيق بقصد الاستحواذ على عالم صوفي رمزي خبيء تحت
عالم المظاهر. وإن «أشعار السيدة الجميلة» (١٩٠٤) تنغمس في جو أثري
غلوي، ونثير «المدينة» (١٩٠٤-١٩٠٨) ذكرى مدينة بطرسبورغ المقدسة،
المدينة الرؤيوية. وأخيراً، هناك القصيدة الذائعة الصيت «الإثنا عشر»
(١٩١٨) التي توقع وطء أقدام الرسل / المقتولين الاثني عشر، رسل الثورة،
وتقضي نهايتها إلى رؤيا المسيح الملتبسة:

«ها هم سائرون،

على هذه الشاكلة

بخطوات ظافرة،

وخلفهم، الكلب الساغب،

وأمامهم، كدت الرؤية الداميه،

غور مرئي، يتجاوز مدى الريح،

وبطئقات الرصاص غير جريح،

ويُسَفُّ فوقَ تربة اليابسة،

ودرر الثلج منه مَصِيبَةً،

مكثلاً بالبيض من الورود،

ها هو أمامهم: «يسوع المسيح».

(ألكسندر بلوك: «دفيئا نكات»)

أشهر أعمال ألدريه بيلي (Andrei Bielyi) (١٨٨٠-١٩٣٤) رواية «بطرسبورغ» (١٩١٣)، فهي تؤدي بعداً خرافياً ومؤثراً لمدينة بطرس العظيم؛ هذه المدينة التي صارت، رغم هندستها الكاملة بأوصافها، حيز جميع الهذيان والجنون الثوروي. وإن بنية اللغة وإيقاعها، وكذلك مواضيع الكلام، أسهمت في تعزيز القوة التعبيرية للرواية. وفي بولونيا، لم تُثر الذرعة الرمزية سوى صدى هزيل، باستثناء المسرحيات الدرامية للأديب ستانيسواف فيسيانسكي (S. Wyspianski) (١٨٦٩-١٩٠٧) مثل: «أعراس» (١٩٠١) و«تحرير» (١٩٠٣)، وكذلك قصائد يان كاسبروفيتش Jan Kasproicz (١٨٦٠-١٩٢٦)، والبرامج الشعري للأديب بوليسواف تشميان (١٨٧٨-١٩٣٧).

وعلى أعقاب بريزينا كان جاكوب ديمل (١٨٧٨-١٩٦١) مُنشد الأزهير، والنفس الأنثوية، والحب المسيحي، هو أيضاً مؤلف حكاية لابيرانتية [متاهة] وهي: «قصر الموت» (١٩١٢)، هذه الحكاية التي استشهد بها السوراليون. وانتقل ليطونين سوبا (١٨٦٤-١٩٢٠) من المنحى الغنائي الأثاني والموالي لمذهب الطبيعة إلى الرؤى الاجتماعية للأخوة. وردت القصائد السلوفاكية نبرات تعويضية للشاعر إيفان كراسكو (١٨٧٦-١٩٥٨).

أما ألكسندر ماسيدونسكي (١٨٥٤-١٩٢٠) فقد أدخل التيار الرمزي إلى رومانيا فيما راح أوفيد دنسوزيانو (١٨٧٣-١٩٣٨) يُنصّب

نفسه منظراً لهذه الحركة. وإن شعرَ إيون بيلات (١٨٩١-١٩٤٥)،
وليون مينوليسكو (١٨٨١-١٩٤٤)، وجورج باكوفيا (١٨٨١-١٩٥٧)
شعرَ يمزج سمات رومانسية جديدة بشتى مَيول أتباع النزعة الرمزية.
أما النزعة الرمزية البلغارية، لكونها تنسم بالإحياء والموسيقى، فتقترب
بالأحرى من نمط فرلين أكثر من نمط مالارميه. وأعرب بيجو جافوروف
(١٨٧٨-١٩١٤) عن وسواس الموت، والعزلة، والثورة المعارضة
لزمانه. وقرنَ تيودور ترجانوف (١٨٨٢-١٩٤٥) تيارَي الرمزية
والتعبيرية الأوفر أوروبية. وما بين المنتمين إلى الرمزية البلغاريين كان
نيكولا ي ليليف (١٨٨٥-١٩٦٠)، يهرب من حقيقة الواقع ويبحث عن
مأوى في عالم تناغم وجمال. ونزعَ ديمكو ديبيليانوف (١٨٨٧-١٩١٦)
إلى التغلب على النزعة الفردية المفرطة وعلى نزعة استغلاق المعاني
(Hermétisme).

نحو مذهب كلاسيكي حديث

ورث بالاماس في اليونان الميراث الكلاسيكي، وليث هذا الأديب قريباً من المثل الأعلى البرناسي، بشكل شعره الذي يُشيد بجمال من نمط العصور القديمة. وباستثناء بعض القصائد الغنائية، نظم شعراً يتسم بطابع قومي وفلسفي كما في نواوينه: «الحياة اللامتغيرة» (١٩٠٤) و «المدينة والعزلة» (١٩١٢)، و «سونيتة» (١٩١٩). وإن بالاماس بأسلوبه المفخم أحياناً، ترك أثره على الشعر اليوناني، ووسع نطاق مواضيعه بأبيات الشعر اليوناني وإيقاعها.

مع أنجيلوس سيكليانوس (Angelos Sikelianos) (١٨٨٤-١٩٥١)، مؤلف قصائد غنائية: «مدعي الرؤى» (١٩٠٩) و «أم الله» (١٩١٧)، و «تمديدات للحياة» (١٩١٥-١٩١٧)، وهو مؤلف مسرحيات مأسوية، واتخذ مذهب الكلاسيكي أبعاداً رؤيوية تنبؤية. وبصفته ضليعاً بخرافات العصور اليونانية القديمة، قد اعتمد سيكليانوس، بصورة خاصة، على المذهب الأورفي الغنائي الذي يتشبع بالغنائية في السحر والتعزيم Orphisme ودعا إلى اتحاد الإنسان بالطبيعة، طبيعة النفس العالمية، ومع «الله» بوسيلة الحرص على ما هو جميل وعلى ممارسة الخير. وأخيراً، ألف كازانتراكيس: «أوثنية» وهي ملحمة التي تشتمل على ٣٣،٣٣٣ من أبيات الشعر ولم تصدر طباعتها إلا عام (١٩٣٨). وإن أوليس الذي ابتكره هائماً على أديم أوقيانسات العالم، وحيداً ومحرراً، قد تخطى تخوم الخير والشر.

في البرتغال مارس تيغسيرا غوميز (١٨٦٠-١٩٤١) لغة كلاسيكية، وحوّل أيضاً منطقة مسقط رأسه إلى نوع من «هيلادا» [منطقة إغريقية نموذجية] منطقة حلم وخيال في كتابه: «شعب فريد» (١٩٠٩). وثمة مثل أعلى يسعى إلى الدقة والتجريد، ويسم المسرح والشعر الملحمي لدى الألماني بول إرنست (١٨٦٦-١٩٣٣)، كما يسم الأناشيد والمرائي والسونيتات لدى

الشاعر ردولف ألكسندر شرودر (١٨٧٨-١٩٦٢). أما هوفمنستال فهو موال نزرعة أنسية محافظة، وقد وجد في مسرح العصور القديمة مصدراً لوعي قريحته مثل: «إيكتر» (١٩٠٤)، و«أوديب وأبو الهول» (١٩٠٦)، وذلك قبل اتخاذه منحى عصر الباروك والتقاليد الثقافية المساوية القديمة. وكان هناك أيضاً شكل يتصف بالكمال، ولغة واضحة باتت تحت السيطرة، وهذا ما سعى إليه في البلاد المنخفضة كل من الأدباء بيتر كورنيليس بوريتس (١٨٧٠-١٩٤٣)، مترجم إخنوس وهوميروس، وقد أدرج التفكير الأفلاطوني في مؤلفاته الشخصية كما في: «كارمينا» (١٩١٢)، و«سونيتات» (١٩٢٠) إلى جانب الأديب جان هندريك نيوبولد (١٨٦٥-١٩٢٥) وجاك بلويم (١٨٨٧-١٩٦٦)، وأدريان رولاند هولست (١٨٨٨-١٩٧٦). وإن النزرعة الساعية إلى اعتماد الكلاسيكية التي مثلها في إيطاليا بعض أدباء المجلة «لاروندا» (أي: باتشيكي، كارداريكي، سينشي، رومه، ١٩١٩-١٩٢٣) لم تقتصر على مجرد نبذها إيديولوجيات طليعية بل اشتملت على إعادة النظر في مفاهيم التقليد ذاتها، فأفضت إلى مذهب كلاسيكي «مجازي métaphorique ثنائي العمق» وثرى بالموارد التعبيرية الممنوحة في العصر الحديث.

إن النزرعة الأوجية الروسية (Acméisme) [مذهب يعارض المذهب الرمزي ويشيد بالحياة وببساطة الأسلوب الأدبي] استمت اسمها من اللفظة اليونانية «أكمة» acmé أي الأوج. وقد توخت العودة إلى ما هو ملموس، وإلى الوضوح الكلاسيكي. وحسب توضيح غوميليف زعيم هذه الحركة، لم يعد الشاعر «شاعر الشعراء» [أي ضليعاً بأسرار الشعر الخفية] ولم يعد مقتباً، بل إنه حر في يعيد إلى كل لحظة دلالتها الدقيقة. وإن مجموعة آثارنا اخمتونا (١٨٨٩-١٩٦٦) تستجيب لهذا المثل الأعلى بنقائها واقتضابها وكمالها التقني الفني. وبأكورة قصائدها العديدة: «المساء» (١٩١٢)، و«المسبحة الوردية»^(١) (١٩١٤) وهي درامات غنائية صغيرة، وجزء منها مستوحى من سيرة الأديبة. أما أوسيب ماندلستام (١٨٩٢-١٩٤٣) فقد تبنى مبادئ الأوجانية الروسية. كما تبنى ديوانه: «بطرس» (١٩١٥) نبرة القصيدة الغنائية؛ ويتشكل ديوانه:

(١) صلاة للعرء مريم البتول (المترجم)

«تريستيا» (١٩١٢) من قصائد رثائية كثيرة، من بين الذكريات، ذكرى سان - بيترسبورغ وأوروبا وما ألغته الثورة [البولشغية] من الحريات. وشدة صور ميتولوجية [أسطورية قديمة] ومواضيع من العصور القديمة، ونزعات نثرية، وجميعها يتوكلب، فيما تنزع إلى الانطماس الحدود ما بين النثر والشعر.

إن المذهب الصُّوري Imagisme الإنكليزي، القريب من الأوجانية [الروسية]، منحى شعري بات مُنظراً على يد توماس ادوارد هولم (١٨٨٣-١٩١٧)، ثم بمساعي إزرا باوند، وأخيراً بجهود أمي ثويل (١٨٧٤-١٩٢٥). وأقدم باوند وفلاينت على عرض أهداف هذا المذهب الصُّوري في المجلة: «الشعر» (١٩١٣)، فبات العرض هذا صنفاً من بيانٍ يُعربُّ عن ردة فعل حيال المنحى الرومانسي. وقد طلبا معالجة المواضيع مباشرة، ونبذا التجريد، واللفظة النافلة، وشددا على إيقاع الأبيات الشعرية مع التوصيلة بشعر دقيق، دونما تدفق غزير، وقريب من اللغة المألوفة ومن حقيقة الواقع الملموس. فالعنصر الجوهري في القصيدة هو الصورة المبتكرة وبمثابة «مجمع فكري وانفعالي»، بمثابة معادل تلقائي للإدراك الحسي.

بعد انسياق بول فاليري Paul Valéry (١٨٧١-١٩٤٥) إلى التظييرات الفكرية، في قصيدته الطويلة: «آلهة القدر الشابة» (١٩١٧) ثم في «المفاتيح» (١٩٢٢)، طوّر فناً شعرياً يعتمد أساسه أولوية الروح. بيد أنه، عوضاً عن العزوف عن المحسوس، أولى مكانة هامة للإحساسات البصرية والشمية واللمسية.

«مثلما نذوب الفاكهة في المثلذات

ومثلما يتحول غيابها إلى لذاعة

في قمٍ يبيت تمكّلها على موات،

وأنا هنا أُنسم بلذّة أوهامي المقلبات،

والأسماء تشنّو لئنفس المدلّاشية

تحوّل التذوّان المترامية

إلى ضجة وشائعات».

(بول فاليري، «الجبانة البحرية»، «مفاتيح»)

مَنْ قارب فاليري وترجمته هو الأديب الإسباني خورجيّه غيّن Jorge Guillén (١٨٩٣-١٩٨٤)، وهو ناظم شعر يتلاعب بالمعاني ويتميز بتأليف دقيق جداً، ولاسيما في ديوانه: «نشيد» (١٩٢٨). وتتغلّ آثاره الأدبية من التنويه بالظواهر الأوفر بساطة إلى أعظم التجريدات، مع حرصه على إدراك الأشكال الأولى للأشياء، وملء كمال الكائن وبنيتّه. وعلى سبيل المثال، تغدو مَعَة المناظر الطبيعية منسلخةً عن مانتها، منزّهةً عن إنسانيتها، فتصير متعلّصة في شبكات من العلاقات والقوترات. وتتعارض بساطة الندو مع المنحى المستغلّق للمضمون. وكانت هناك باطنيةً *ésotérisme* مماثلة وموجودة في إيطاليا مع الشاعر أوجينيو مونتاله Eugenio Montale (١٨٩٦-١٩٨١)، وبأكورة نتاجه: «عظمة خُبّار» [حيوان بحري من صنف الرخويات] (١٩٢٥) وتتمثل على بذرة من بعض عناصر برنامج الشعر الطموح، أي: الانكفاء إلى شعر ما بعد الرومانسية وما بعد المذهب الرمزي، بقصد أن يتجاوز انقطاعات أتباع الحركة الطليعية. وقد تبنى مونتاله معطيات الشعر الإنكليزي والأمريكي في القرن ١٩، وإسهامات المنحى الشعري لـ دانتوزيو وأصحاب «التيار الغسقي» [الغسقيون] (*Crépusculaires*) الذين يقلصون الذاتية الرومانسية بغية التوصل إلى مذهب شعري للموضوع، الذي يتوافق بتجديد للأساليب الإنسانية.

إن الأديب المجري ميهايلي بابيتس (Mihaly Babits) (١٨٨٣-١٩٤١) يُعدّ هو أيضاً ممثلاً للشعر الخالص. ومنذ سنة ١٩٠٩ ومع ديوانه: «أوراق تاج إيريس» كشفت أعماله النقاب عن حرصه على منح الشعر بُنيةً نقيّة، مع استغلال موسيقية اللغة. وكان بابيتس أحد مُعلّمي شعر الموضوع الذين يضعون الكلمات طبقاً للترتيب الذي يريده العقل، وهو ترتيب مُنزّه عن الهفوات.

إن «قصائد الموضوع» لدى رينير ماريا ريلك (Rainer Maria Rilke) (١٨٧٥-١٩٢٦) تحاول أن تحدد بدقة موضوعاً ما: (حيواناً، زهرة في كينونتها الخاصة) أن تدركه من الداخل، في جوهره وماهيته. وإن لغة الشعر في «القصائد الجديدة» (١٩٠٧-١٩٠٨) تغدو مننّدةً أوفر اقتضاباً، وأشدّ دقة، وأغزر تحرراً. فالكاتب يخطو خطوة إضافية صوب مذهب باطني مع «مرثيات

دوينو» التي بدأ ينظمها عام (١٩٢٢)، بمدينة موزوت في منطقة الفالايه Valais، حيث نُظمت «سونيتات لـ: أورفيه» (١٩٢٣). وإن النواح على الطابع السريع الزوال لحياة الإنسان تَدَوَّلْ إلى انتماء حيال الحياة، انتماءً يتضمن تقبل الوفاة.

«ها هو زمان الأمور التي يَنَسِرُ قولها، وها هو موطنها. فهلا نكلم ونُعَن»

(رينير ماريا ريلك، «وثاقيات دوينو»)

«أيتها الأرض، أليس ما نَبْعُونْ

أن يعود اللامنظور

فيوند مجدداً فينا؟

— أليس حلمك

أن تكوني مرةً غير مرئية؟ —

إيه أيتها الأرض اللامرئية!

أية مهمة تفرضين

إن لم تكن التغيّر والتحول؟

إيه أيتها الأرض!

أنت يا من أهواك».

(رينير ماريا ريلك: «دوينيسر إيجين»)

في مضمار النثر، انكفأ العديد من المؤلفين الأوروبيين إلى التقليد الأدبي للرواية التحليلية: فقدم أندريه جيد Gide في مؤلفاته: «اللاأخلاق» (١٩٠٢) و«الباب الحرج» (١٩٠٩) و«السنفونية الرعوية» (١٩١٩) وجميعها يروي حكايات مغامرة روحية. وثمة رواية ريمون رانغيه (١٩٠٣-١٩٢٣): «الشيطان في الجسد» (١٩٢٣) وقد كتبها بأسلوب بارع ودقيق؛ و«حفلة رقص الكونت دورغال» (١٩٢٤) تُذكرُ برواية «أميرة دو كليف» لرواية مدام دولافاييت، [١٦٧٨] بنقاوة أسلوبها. وأقدم كل من فرانسوا مورياك (François Mauriac ١٨٨٥-١٩٧٠) وجوليان غرين (Julien Green) (وُلد عام ١٩٠٠)

على تجديد الرواية المسيحية، بمنحها نبرات مأسوية وشبيهة بنبرات دوستوفسكي. وأتى موريالك على ذكر الصدمات ما بين الفرد والعائلة في إطار الحياة الريفية كما في («تكيل البصر» ١٩٢٢ و«جينيتريكس» Génitrix [لفظة لاتينية تعني الأم] ١٩٢٤) و«تيريز نيكيرو» (١٩٢٧). أما غرين، فإن أشخاصه يبدون كأنهم مدفوعون إلى ارتكاب الشر من جراء قدر غامض، ويعربون عن قلق ميتافيزيقي عميق، في: «جبل سينير» (١٩٢٦) و«أدريين موزورا» (١٩٢٧)، و«لوثيان» (١٩٢٩).

كان جورج برنانوس (١٨٨٨-١٩٤٨) مقتنعاً بأوهام السيكلولوجيا التحليلية، فذكر لا تتابع الحياة الروحية، في رواياته المتميزة ببعد ماورائياتي [ميتافيزيقي]، كما فعل في: «تحت شمس الشيطان»، (١٩٢٦).

كانت الباكورة الهامة من أعمال الأديب النمساوي روبرت موزيل (١٨٨٠-١٩٤٢) روايته: «اضطرابات التلميذ تورلس» (١٩٠٦) التي تبرز بجلاء دور اللامعقول والغرائز السانية المازوخية [التلذذ بتعذيب الذات والآخرين معاً Masochisme] في سيكلوجية التلاميذ الداخليين، في أرياف الأقاليم. وفي بوهيميا، كانت روزينا سفوبودوفا (١٨٦٨-١٩٢٠) إحدى أوائل الأدبيات في ردة فعلها: «العاشقات» (١٩٠٢) حيال التيار الطبيعي، وذلك بأوصاف شخصياتها الزلخنة بالنسوة الشابات الذواتي يجابهن العالم والحب، فيما أخذ إيفان أولبراخت (١٨٨٢-١٩٥٢)، عام (١٩١٩) في روايته: «صدقة غريبة للمثل جيزينيوس»، يكشف تحكماً نادراً بالاستيطان (Introspection) [مراقبة الذات الواعية لنفسها]. ومن ابتكر الرواية السيكلوجية السلوفاكية كان ميلواوريان (١٩٠٤-١٩٨٣) وذكر قرّة إيان الحرب العالمية الأولى في روايته: «الكارثة الحية» (١٩٢٧).

في رواية «الزائرة» (١٩٢٧) للأديب مورييس رولانتس Maurice Roelants (١٨٩٥-١٩٦٦) لا يحتل الديكور والوسط وتتابع الأحداث سوى مكانة محدودة، فيتركز الانتباه حول أزمة وجيزة في حياة أبطال الرواية المتمزقين ما بين رغباتهم وقيمهم الأخلاقية.

نزعَات رومانسية جديدة

أخذت شتى مُركبات رومانسية تظهر في مطلع القرن العشرين: امتداح الطبيعة الشديد، وتمجيد القوى البدائية، والعودة إلى القيم الشعبية، وإلى الغرائبية (Exotisme). وعلى هذا المنوال، في ألمانيا، وخلال الحكايات المليئة بالفانتازيا [أي الخيال المُبدع] لدى الأديب ريكارد أهوش (١٨٦٤-١٩٤٧) الذي استعاد نبرة الحكاية، ولاسيما لدى هيرمان هيس (١٨٧-١٩٦٢) في مؤلفه «أغاني رومانسية» (١٨٩٩) المنغمسة في جوّ ذي مسحة حزينة، عند تخوم الحلم وحقيقة الواقع، فيما راحت قصصه في: «بيتر كامنزند»، (١٩٠٤) و«كنولب»، (١٩١٥) تستعيد موضوع الفرحل الشرود، وحرية الفنان، واللجوء إلى عالم الأحلام، والانفتاح على الطبيعة. وإن رواياته التالية: «نيميان» (١٩٢٠) و«سيد هارثا» (١٩٢٢) و«ذئب السهوب» (١٩٢٧) و«فرسيس موند» (١٩٣٠) نصف التمزق بين الشهوة الشبقية والنزعة الروحانية. وفي ختام بحث طويل يلتبس الذات الإنسانية، يرتقي الأبطال المعذبون إلى توازن سريرة الروح ومع فيرنر فون هاينستام (١٨٥٩-١٩٤٠) أصبحت سنما لاغرلوف (١٨٥٨-١٩٤٠) ممثلة النيورومانسية [الرومانسية الجديدة] الاسكندنافية. وإلى جانب حكايتها التربوية: (الرحلة العجيبة لـ نيلس أولغرسون في ربوع السويد، ١٩٠٦-١٩٠٧) سردت في روايتها: «إمبراطور البرتغال» (١٩١٤) قصة حب جهول، حب والد لابنته.

ثمة نغمات رومانسية جديدة ندركها أيضاً في إنكلترا لدى «الشعراء الجيورجيين» [قصائدهم زراعية المواضيع] فهناك: ادوارد توماس (١٨٧٨-١٩١٧) وروبيرت غريغز (١٨٩٥-١٩٨٥)؛ وفي البرتغال مع الشاعرة فلوريلا إسبانكا (١٨٩٥-١٩٣٠)، وكذلك في فرنسا لدى بول فور (١٨٧١-١٩٠٥).

(١٩٦١)، وفرنسيس جيمس (١٨٦٨-١٩٣٨)، وأنّ دو نواي (١٨٧٦-١٩٣٣). وإن الرواية للأديب ألان فورنييه (١٨٨٦-١٩١٤): «مُولن الكبير» (١٩١٣) تصف تدريب مراهق على الحب. ويذكر حساسية تحوّل شكل الواقع اليومي عبر أحلام اليقظة وكل ما هو عجيب رائع.

وسعى بعض الكتاب، في مفاتن الحيز الآخر، إلى الخلاص من داء حياتهم: فموضّع الروائي النيبرلاندي أرثور فان شندل (١٨٧٤-١٩٤٦)، في إيطاليا خلال العصور الوسطى، أعماله الأولى: «متسكع عاشق» (١٩٠٤) و«متسكع زائع» (١٩١٣). وهذه الغرافيّة exotique تتخذ نبرات أشد مأسوية وأسلوباً أوفر حدّة لدى الشاعر جان جاكوب سلاوروهوف (١٨٩٨-١٩٣٦) J. J. Slauerhoff.

أما التجدد السيلتيكي فقد أكد، إزاء الثقافة الإنكليزية، أصالة المزاج الأيرلندي المتسم ببعد رؤيوي، وبنزعة إلى حلم المنحى الصوفي وكتبته. وقد مجد ويليم بولتربيتز (١٨٦٥-١٩٣٩) في مسرحياته الدرامية الغنائية آلام أيرلندا البطولية وذلك في: «كاترين في هولبيان» (١٩٠٢) و«بيردر» (١٩٠٧). وإن لبثت بعض مسرحياته جذيرة بالمأساة اليونانية: كما هي «بيردر الأوجاع» (١٩١٠)، فإن مسرحياته الأخرى تفسح مجالاً هاماً للتغصير المزلي، كما في: «بئر القديسين» (١٩٠٧) و«مهرج العالم الغربي» (١٩٠٧) و«زواج المبيض» [للأوعية المعنوية] (١٩٠٧). وسوف نجد طريقة سينج امتداداً لها في مسرح سير أوكاسين O'Casey/Sean (١٨٨٤-١٩٦٤) الذي أحلّ التناوب ما بين السخرية العنيفة ونبرات تثير العواطف، وابتكر مذهباً واقعياً Réalisme غامضاً، ودينياً في بعض الأحيان في: «جونون والطاووس» (١٩٢٤) و«العربة والنجوم» (١٩٢٦). وإن مسرحيات بيتز وسينج وأوكاسي، سوف تسهم في تعزيز شهرة (مسرح الدير) Abbey Théâtre.

«في مسرحية جيدة، لا بدّ أن يكون لجميع الإجابات [الحوارية] مذاق ثري كمثّل مذاق الجوز أو التفاح [...]».*

(سينج Synge، «مهرج العالم الغربي»)

تفجرت الثورة النيورومانسية [الرومانسية الجديدة] شعراء بوهيميا على المجتمع البرجوازي وعلى الدولة النمساوية. وظل الأديب ستانيسلاف كوستانويما (١٨٧٥-١٩٤٧)، «انحطاطياً» في مجموعته لعام (١٨٩٦) وصار محرراً للمجلة الفوضوية: «العبادة الجديدة» (١٨٩٧-١٩٠٥) وتبدى موالياً لمذهب الطبيعة في مؤلفه: «كتاب الغابات والمياه وسفوح القلال» (١٩١٤)، وذلك قبل أن يتغنى، حوالي عام (١٩١٨)، بالحضارة العصرية وبالثورة البولشفية. وإن مزاج فيكتور نيك (١٨٧٧-١٩٣٠) أفضى تماماً إلى تمزق رومانسي، ما بين أحلام العظمة وخيبة الأمل، وحيال مجتمع يسقط على الأرض انحطاطاً. وقرابة الفترة ذاتها، ازدهر ما قد سُمي «التيار السيئي» [شعب السيئ أحد الشعوب الأوروبية الوسطى المنقرضة ق. م. ومن عرق إيراني] وهو شعر موضوعه الطبيعة والريف الروسيين، وذلك مع نيكولا كليويف (١٨٨٥-١٩٣٧)، وسيرج إسنين (Serge Essenine) (١٨٩٥-١٩٢٥)، وقد خابت تطلعات كليهما من جراء الثورة التي توقعا منها اتبعاناً لروسيا الفلاحية القنمية. وراحت قصيدة كليويف: «الريف» (١٩٢٧) التي جعلته يستحق صفة مناهض للثورة، تدعو في النهاية إلى ثورة فلاحية جديدة ورُسخت مؤلفاته تقاليد فلاحية شمال روسيا، وكذلك الثقافة المتألفة الرهبية لنزعة الانحطاط: «كتاب الأغنيات» (١٩١٩). ولدى أسنين، صار مذهب الفلسفة المسيحية نعم بمزيد من القوة وذلك في: «قدوم» (١٩١٧) و«التجلي» [تجلي السيد المسيح] (١٩١٧)، ولاسيما في «أيدوني» (١٩١٨) التي تثير ذكرى مدينة خيالية، ويعلن الشاعر فيها مع نبوته التنبؤية مجيء مخلص جديد. وبات القلق واليأس يهيمنان على نهاية نتاج أسنين، فانتحر عام (١٩٢٥).

هناك أدب للأرض مسقط الرأس، له نبرات تعرب عن الحنين أو التمرد؛ وقام بابتكارها ثلاثة شعراء وُلدوا في ترانسيلفانيا: جورج كوسبوك (١٨٦٦-١٩١٨) وهو مؤلف موشحات غنائية وغزليات؛ وستيفان إيوسيف (١٨٧٥-١٩١٣) مؤلف مرثيات؛ وغوغا Gogá «الشاعر القومي» المتممس. وإن الأديب نيكولاس يورغا (١٨٧١-١٩٤٠) قد مجّد، في حكاياته ومسرحياته الدرامية التاريخية، عالم الفلاحين والتقاليد القروية، فيما نوّهت

روايات ميخائيل سادوفيانو (١٨٨٠-١٩٦١) بـماضي الشعب الروماني من خلال العديد من الشخصيات: جنود، فلاحين، نبلاء روس، وهلم جرا...

وتعززت القيم ذاتها في الأدب البلغاري: واستقى جوردان جوفكوف (١٨٠-١٩٣٧) على نحو موفق من المصادر الفولكلورية. وإن المثل العليا الرومانسية ميزت أيضاً بسمتها أحد كتّاب بلغاريا الأوسع شعبية، ألا وهو كيريل هريستوف (Kiril Kristov) (١٨٧٥-١٩٤٤): مؤلف شعر للطبيعة، وللهوى العشقي، حيث الأنا يتحرر من التقاليد والمعايير لكي يطلق العنان لشهوة شبقية طافحة.

منحى القريحة في النزعة الواقعية: الرواية السائدة:

أعدت في فرنسا، عدة روايات متدفقة (Romans Fleuves) [مسهبة جداً تروي حياة أسرة مع أولادها وأحفادها]، ومنها رواية «جان كريستوف» (١٩٠٤-١٩١٢) للأديب رومان رولان (١٨٦٦-١٩٤٤) وهي سيرة حياة متخيلة لمؤلف موسيقي استقى الكثير من بيتهوفن؛ و«آل نيبو» (١٩٢٢-١٩٤٠) للكاتبة روجيه مارتان دوغار (١٨١-١٩٥٨): وتعطي هذه الرواية لوحة شاملة للواقع الاجتماعي والسياسي في فرنسا، منذ عشية الحرب العالمية الأولى حتى نهايتها. وكذلك، جون غالسنورثي (١٨٦٧-١٩٣٣) في «إلساغا فورست» (١٩٠٦-١٩٢٧) [إلساغا: حكاية من الأدب الاسكتلندي]، وهي تسرّ، خلال عدة أجيال، من العهد الفيكتوري حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى، أحداث ازدهار البرجوازية الكبيرة وانحطاطها.

وصف أرنولد بينيت (١٨٦٧-١٩٣١) بتفاصيل دقيقة لوحة للحياة الكامدة في «الطبقة المتوسطة» وللعمال في النواحي الإدارية بإقليم ميدلاندز وذلك في: «أنا المدن الخمسة» (١٩٠٢) و«حكاية نسوة بسيطات» (١٩٠٨) و«هيلدا ليسويز» (١٩١١). وثمة هيربرت جورج ويلز (١٨٦٦-١٩٤٦) الذي عالج، بما يكفي من الفكاهة، مشكلات الطبقة المتوسطة عند عتبة قرننا العشرين كما في: «الحب والسيد لويسهاو» (١٩٠٠) و«قصة السيد بولي» (١٩١٠).

في ألمانيا، كانت رواية «آل بُودنبروك» (١٩٠١) للأديب توماس مان (Thomas Mann) (١٨٧٥-١٩٥٥) تشكل جزءاً من هذه الروايات التي تعني عدة أجيال، فتعطي صورة دقيقة عن مجتمع ذلك الزمان. وفي الدنمارك، ألف جينسن Jensen حذقة روائية مسهية تشيد بخرافات الإنسانية وأساطيرها: «الرحلة الطويلة» (١٩٠٨-١٩٢٢).

وصف إيفان ألكسييفيتش بونين (١٨٧٠-١٩٥٣) في حكاياته عن الأيام الأخيرة لطبقة نبلاء الأرض الروسية، ورسم لوحة لحياة الفلاحين قبل عام ١٩١٧: «القرية» (١٩١٠) وروايته: «سيد من سان فرانسيسكو» (١٩١٥)؛ رواية هجائية لاذعة للندوات في المجتمع وقد لبثت حياتها تشبه الموات [حالة الموت].

رسم فانتسلاف بيريت (١٨٧٣-١٩٤٠)، لوحة عن المجتمع البولوني لما قبل الحرب في روايته: «نبات شتوية» (١٩١١). وقد أوحى ثورة سنة (١٩٠٥) ناقد التيار الإقليمي البولوني، وهو ستانيسواف بجزوفسكي (١٨٧٨-١٩١١) في: «السنة الذهب» (١٩٠٧)، وراح يطور فلسفة يصالح فيها الوعي الماركسي مع الفكر الكاثوليكي، وبصفته هذه، قد مارس تأثيراً كبيراً. وخلال الحرب وبعدها، كانت أهم الحكايات الواقعية حكايات ستيفان جيرومسكي (١٨٦٤-١٩٢٥): «قبل الربيع» (١٩٢٥) ويوليوش كانن باندروفسكي (١٨٨٥-١٩٤٤)، وآنديجيه ستروغ (١٨٧١-١٩٣٧)، وزوفيا ناوكوفسكا (١٨٤-١٩٥٤)، هم الذين توهّموا بالساعات الأولى لاستقلال بولونيا، وأحياناً ما وضحوا وجود هوة ما بين حلم بولونيا الحرة، وتطبيق هذه الحرية، وذلك في: «الحرورية» (١٩٣٥) للأديبة ماري مايروفا (١٨٨٢-١٩٦٧)؛ فهذا التطبيق جعل الحياة تعود إلى ثلاثة أجيال من أسرة عمالية في حوض صناعي قريب من براغ: وإن ثا ماريا نيتشوفا (١٨٧٣-١٩٥٧) وصفت الأوساط البرجوازية، والفكرية، والغنية في العاصمة؛ وكان كاريل ماتيج كاييك شود (١٨٦٠-١٩٢٧) قريباً من المذهب الطبيعي مع ذكريات عارية من الشفقة وذات النبرات الفجة والساخرة، وذكر رعا ع مدينة براغ، وندوات أرباب الصناعة النصابين.

في سلوفاكيا، استمر تيار مذهب الواقعية مُرسخاً مسيرته في الرواية الكبيرة الأخيرة للأديب مارتين كوكوتشين (١٨٦٠-١٩٢٨)، ولدى جوزيف

نيداشي (١٨٦٦-١٩٤٠)، مؤلف اللوحات الأدبية التاريخية، والذي عالج، وبروح ناقدة أيضاً، جوانب الحياة المعاصرة. وفي المجر، وصف بابيتس حياة أسرة من مدينة يجتازها نهر الدانوب: «ابن الوفاة» (١٩٢٧)، فيما لبث زيغموذد موريكز (١٨٧٩-١٩٤٢) بصور لوحة شاملة تنتقد عليه القوم والوجهاء: «هؤلاء السادة يتسلون» (١٩٢٨)، و«الأسرة» (١٩٣٠)، أو بعث الحياة في العصر المزدهر لترانسيلفانيا خلال القرن السابع عشر، إبان سيادة أمير بروستانتني كان يروم مصالحة الأديان والقوميات، وذلك في روايته: «إرذلي، ترانسيلفانيا» (١٩٢٢-١٩٣٩).

سعى كارلوس مالهيرودياس (١٨٧٥-١٩٤١) إلى توضيح الحوادث التي قلبت البرتغال رأساً على عقب، إبان زمانه، حيث بات هو نفسه ضحية، وكاتباً مضطهداً ومنفيّاً، لأنه كان موالياً لمنحى النظام الملكي (Monarchiste). ووصفت روايته «آل تيليس دي ألبيرغاريا» (١٩٠١) أصناف الصدمات والتعاسات لإحدى العائلات خلال فترة نضال المذهب الليبرالي، وسرد في «آلام ماريا دو تشيؤو» (١٩٠٢) وقائع الحياة في ليشبونة حين كان جيش نابليون يحاول أن يفرض سيطرته على البرتغال. وكان الكاتب أكويلينو ريبيرو (١٨٨٥-١٩٦٣)، حليف القضية الموالية للجمهورية، وموفقاً في وصفه حياة الأرياف دون أن يتورط في تيار المنحى الإقليمي البحت: «قتل الشيطان» (١٩٣٠).

أما في اليونان، فإن غريغوريوس كسينوبولوس (Grigorios Xenopoulos) (١٨٦٧-١٩٥١)، الذي كان أيضاً كاتباً مسرحياً، لم يقتصر على وصف دقيق، وصف سطحي نسبياً، لحقيقة الواقع اليوناني، بل راح يتساءل عن الأسباب السيكولوجية والاجتماعية في: «مرغريتا ستيفا» (١٩٠٦) و«الصخرة الحمراء» (١٩١٥) و«لاورا» (١٩٢١) و«خطوبة سرية» (١٩٢٩). وقد موضع رواياته في أطر شديدة التنوع، وغالباً في عاصمة اليونان، التي نوّه بجوها أيضاً مع كونستانتينوس كريستومانوس (١٨٦٧-١٩١١).

منحى القريحة الهجائية:

ما بين (١٩٠٠-١٩٣٠) لبث كل من الرواية والمسرح مجال انتقاد غيف بدرجات متفاوتة لوضع سياسة العصر ومجتمعه في إنكلترا. وكان ثمة شخصية كبيرة تهيمن على المسرح، وهو جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) (١٨٥٦-١٩٥٠) واتسمت رؤياه للعالم بفكر داروين ونيته، وتميّز بمعتقداته الدفأولي بقوة حيوية من شأنها تحديد التطور في كتابه: «الإنسان والإنسان الأسمى» [المتفوق بمثالياته] (١٩٠٣)، ثم في: «العودة إلى ماثوساليم» (١٩٢٢) [أحد الأجداد الكتابيين لما قبل الطوفان، ويقال إنه عاش ٩٦٩ سنة]، ومن شأن مؤلفاته أن تحت بعض الأفراد على تَوَخُّيهم تقدم المجتمع. وإن مسرحه، قبل كل شيء، مسرح أفكار، ويقسم بعقدة أسرة، وغالباً ما تكون متكلفة، وبحوار في غاية النجاح المتألق، بحوار مفعم بالتعبير الفكاهية المتحدقة، ويتلاعب بالمفارقات. وراح شو يمارس برهنة في: «قيصر وكليوباترا» (١٩٠١) و«بيغماليون» (١٩١٣) [ملك أسطوري من قبرص، نحت تمثال فتاة فأحبها وتزوجها بعد أن بثت الآلهة فيها الحياة] و«القديس جوان والقديسة جوانة» (١٩٢٣)، وأعدّ مقدمة لكل من هذه المسرحيات لتوضيح رسالتها. وتناول أيضاً مواضيع شتى كالدين، الزواج، الحب، التربية، العلاقات ما بين الوالدين والأطفال، الملكية. وندد بمראה مجتمع يعتمد أساسه المال: فهذا المجتمع يرى أن الفقر أسوأ العيوب ونزعات البشر: «هبارا» (١٩٠٥).

لقي النجاح كل من صفاء الذهن والسخرية لدى الأديب ألدوس هوكسلي (Aldous Huxley) (١٩٨٤-١٩٦٣) الذي قام بهجاء أوساط المفكرين لما بعد الحرب [العالمية الأولى]، كما فعل في: «مادة الكروم الصفراء» (١٩٢١) و«حلقة مفرغة» (١٩٢٣) و«طباقي مصاحب» (١٩٢٨). وتسلي هوكسلي بنفالة زمانه وفوضاه الأخلاقية؛ وشهر بالسعي إلى سعادة سطحية، والجهل والنوعية الهزيلة، ويختبئ جميعها تحت الادعاء. وشكلت المناقشات ما بين العلماء من الشخصيات جوهر رواياته، لأن هذا الأديب الباحث غالباً ما تفوق على الأديب الروائي.

عقب فترة أولى سيطرت عليها حساسية نهاية القرن المنصرم وكذلك الجمالية، ددد نثر هاينريخ مان Heinrich Mann (١٨٧١-١٩٥٠) بعبوب أوساط عصره الفنية، ولاسيما المراءة والنزعة الأعرافية (Conformisme) الدينية في المجتمع الويليميني [نسبة إلى ويلهيمين ملكة البلاد المنخفضة: ١٨٩٠ إلى ١٩٤٨]: وذلك في كتابه: «البروفسور الأقامة ونهاية متسلط» (١٩٠٥). ونتاجه الأدبي الهام هو الثلاثية: «الإمبراطورية» وتتألف من: «الرعية» (١٩١٨)، و«الفقراء» (١٩١٨)، و«الرأس» (١٩٢٥). و«الرعية» تكشف القناع عن المرونة والنزعة القومية والتعطش إلى سلطة البورجوازي البروسي. وإن الطابع المتطرف الذي يميل أحياناً إلى مبالغة الكاريكاتور والسخرية الهازئة ينتقل بفكر القارئ إلى النزعة التعبيرية.

ما ترك الأديب السويدي، هيلمار سودبرغ (١٨٦٩-١٩١٤) من روايات وأقاصيص يمثل نزعة واقعية ذات مسحة من الهزء والنزعة الشكوكية.

غدا الهجاء السياسي والاجتماعي سلاحاً من أسلحة السلوفاكيين الذين ينتقدون بشدة المجرين المتسلطين وذهنية مواطنيهم، قبل تحرير عام (١٩١٨) وبعده (جوزيف غريغور تاجوفسكي ١٨٧٤-١٩٤٦؛ وجانكوجيسينكي، ١٨٧٤-١٩٤٥) وكذلك الألبان التشيكيان جوزيف تشاييك (١٨٨٧-١٩٤٥) وشقيقه كاريل تشاييك (Karel Capek) (١٨٩٠-١٩٣٨) قد اشتهرا في مسرحهما بجنون الإنسان وحقائقه. وإن «تلاعب الحب المهلك» مسرحية كتبها الأخوان ما بين (١٩٠٨-١٩١٠) ونشرت في المجلات عام (١٩١١) وهي شكل متبدل وفكاهي، غنائي وهزئي ساخر في أسلوب «كوميديا الفن». و«الملهاة» حول الشباب الفاتح الظافر في مسرحية: «الشقي» (١٩٢٠) التي وضعا خطوطها الأساسية (وبمرح إيان إقامتها في باريس)، وقد استعيدت فيما بعد، فوضعها كاريل في منظور جديد على مزيد من الهجاء. واندقد ياروسلاف هاشيك (Jaroslav Hasek) (١٨٨٣-١٩٢٣) في روايته «مغامرات الجندي الطيب شفيك» (١٩٢١-١٩٢٣) الدولة، و«النظام» الذي يسحق الفرد البشري. وقد ابتكر بطلاً «مجهولاً، متواضعاً»

متشرداً محتالاً ينعم بوجه ساذج بريء لكنه يُنفذ حرفياً جميع الأوامر. فُتري، هل الأمر يعني سانجاً حقيقياً، «معتوهاً بالولادة»، شخصاً يتظاهر في تصرفه بالازدراء حيال الأعراف، شخصاً خطراً، أم بالأحرى مجرد إنسان حريص على إيقاد حياته؟ وهذا البطل المناقض للبطولة: (Antichéros) والذي يعجز المرء عن فهمه وإدراكه هو، قبل كل شيء الإنسان بكامله الذي يحاول العزوف عن الجنون والاستلاب، ومن ثم، يسهم في تخريب أجهزة السلطة القائمة بالإكراه.

ازدهرت أيضاً قريحة الهجاء في بولونيا منذ (١٩١٣-١٩١٤) مع الأدباء آندجييه ستروغ، ستانيسواف إغناسي فيتكيفيتش (١٨٨٥-١٩٣٩) ورومان يافورسكي (١٨٨٣-١٩٤٤). وكذلك هو الأمر في روسيا مع إيغيني زامياتين (Evgueni Zamiatine) (١٨٤-١٩٣٧) الذي تصدر «سيرايون»: أي مجموعة استكت اسمها من ناسك، هوفمان الذي يجسد استقلال الابتكار الفني. وفي باكورة إنتاجه الأدبي، انتقد بشدة نجاح ما هو سطحي ومتشبث بنزعة الأعراف في: «ريف الأقاليم» (١٩١٣)، و«بعيداً قصياً» (١٩١٤)، كما انتقد استعباد الفرد باسم الجماهير في: «الكهف» (١٩٢٠) و«نحن الآخرون» (١٩٢١). وفي الآثار الأدبية للكاتب ميخائيل بولغاكوف (Mikail Boulgakov) (١٨٩١-١٩٤٠) ارتدى الهجاء مسحة غريبة عجيبة. وفي أقاصيصه، أكانت أحداثها تجري في موسكو أم في مزارع الدولة، فقد نزع القناع عن دناءة السوفييتي الوسطي وجشعه، وعن سلطان البيروقراطية، وخطر التجارب العلمية المناقضة للطبيعة: «قلب شديد القسوة» (١٩٢٥)، و«البيض المشؤوم» (١٩٢٥). وثمة من قلم ميخائيل زوتشنكو (١٨٩٥-١٩٥٨) حكايات قصيرة تنعم بأسلوب أتيق جداً، وتشكل ملهاة حقيقية حول أخلاق الإنسان السوفييتي، ويعتمد أساسها حكايات صغيرة يسردها بلغة عنبة رجل من الشعب المحدود الثقافة، رجل دنيء ومتشبث بالمنحى الاشتراكي الجماعي. أما المنحى الهجائي فقد أذاع شهرته مسرح فلاديمير مايا كوفسكي (Vladimir Maïakivski) (١٨٩٣-١٩٣٠)، وفي مؤلفه «البقة» (١٩٢٩) انتقد البيروقراطية السوفييتية.

الأدب والمذهب الاشتراكي:

إن آثار شتى المؤلفين الأوروبيين ارتدت، منذ مطلع القرن العشرين، سمة قناعاتهم الموالية للاشتراكية في البلاد المنخفضة. ولبثت هانرييت رولاند هولست - فان در شالك (H.R.H.-Vander Schalk) (١٨٦٩-١٩٥٢)، طوال دواوينها الشعرية، ترسم مراحل مشوارها الروحي، منذ انتمائها إلى الاشتراكية: «الولادة الثانية» (١٩٠٣)، و«المسالك المترقية» (١٩٠٧)، حتى معاناتها من صعوبات الشيوعية وذلك في: «المرأة في الغابة» (١٩١٢)، و«ما بين عالمين» (١٩٢٣). وفي إقليم الفلاندر، غالباً ما اقترن النضال الموالي للاشتراكية بمعركة من أجل القضية الفلامندية، وهذا ما تشهد عليه قصيدة رونييه دو كليرك (١٨٧٧-١٩٣٢).

إن مارتيين اندرسن نيكسويه (M.A.Nexoe) (١٨٦٩-١٩٥٤) الدنماركي، في سلسلته الروائية حول «بيثيه الفاتح» (١٩١٠-١٩٠٦) قد ابتكر البطل البروليتاري الأول. وسرد، في منظور شيوعي طوباوي، تطور هذا الشخص منذ طفولته، بصفته ابناً لعامل يومي حتى نشاطه بصفته نقابياً.

«لقد كانت طفولة بيثيه سعيدة، رغم جميع المصاعب: نشيداً للحياة ممتزجاً بالعجرات، هوذا ما سبق أن كانت. والدموع تؤك موسيقى، وكذلك البهجة أيضاً، ومن بعد يخال للمرء أنه يسمع تسبيحاً (...)

والآن هو هناك: سليم البنية قوياها، وقد نقذ سلاحه من الأنبياء والقضاة، والرسول، ومن مدة وعشرين مزموراً؛ ولم تزل جبهته عارية، تقطر عرقاً، حين انطلقه إلى غزوه العالم.»

(مارتيين اندرسن نيكسويه: «بيثيه الفاتح»)

في روسيا، عقب الثورة، تطور فن ملترم. وكان ثمة عصر «الثقافة البروليتارية» (١٩١٨-١٩٢٣) المنة لتنظيم الثقافة والتربية لأجل البروليتاريا. واجتاحت هذه الثقافة بسرعة ألمانيا وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا. كما اجتاحت التيار النضالي الاشتراكي دراسات الأخلاق والأعراف لدى

روائيين يونانيين: هانجوبولوس: «القصر على عدوة النهر» (١٩١٥)،
وقسطنطينوس ثيوتوكس (١٨٧٢-١٩٢٣)، «الشرف والمال» (١٩١٢)،
و«العبيد الأرقاء في أصفادهم» (١٩٢٢).

أدب الحرب:

أحدثت فظائع الحرب الكبيرة، على عدد لا يستهان به من الكتاب، تأثير
صدمة سيكولوجية تركت ذيلها المستديمة على جملة نتاجهم الأدبي وعلى
أعمال هنري بربوس (١٨٧٣-١٩٣٥)، «النار» (١٩١٦)، ورولان
دورجونس (١٨٨٦-١٩٦٨)، «الصلبان الخشبية» (١٩١٩). وقصائد الشعراء
الإنكليز: روبرت بروك (١٨٧-١٩٦٨) وسوف يجعله موته المبكر في
الجيئة بطلاً جَمَّ الشعبية؛ وثمة أيضاً: غريغزيد ساسون (١٨٦-١٩٦٧)
وويلفرد أوون (١٨٩٣-١٩١٨).

في ألمانيا، كثرت الشهادات على هذه السنوات المعتمة، ولاسيما شهادة
«قَدر الرقيب غريشا» (١٩٢٧) للكاتب ارنولد زويغ (١٨٨٧-١٩٦٨)،
والروايات المختلفة عليها من تأليف إرنست يونغر (وُلد عام ١٨٩٥) الذي
أشاد بعظمة الحرب في روايته «عواصف فولاذية» (١٩٢٠)، و«الحرب
والنتا» (١٩٢٢).

ذُكر قَتال «الفيالق» (Légionnaires) [جنود الفرقة الأجنبية]، المتطوعين
التشيكيين / السلوفاكيين في جيوش الحلفاء، وذُكر تارة على النمط الواقعي ونمط
النقد من قبل الروائي جوزيف كوبتا (١٨٩٤-١٩٦٢) في كتابه: «السرية الثالثة»
(١٩٢٤-١٩٣٤)، وتارة على المنحى الملحمي والبطولي لدى الشاعر رونولف
ميديك (١٨٩٠-١٩٤٠) في: «أناجاز» (١٩٢١-١٩٢٧). واحتدمت ثورة
فلاديسلاف فانتشوره (١٨٩١-١٩٤٢) على جنون المنحى العسكري في مؤلفه:
«حقول الحرائة والحروب» (١٩٢٥). وفي ربوع السلوفاكيين، أثارت الحرب،
في البداية، الشعور بالفضاعة، وذلك في سونيئات باقل هفيزدوسلاف (١٨٤٩-
١٩٢١). وفيما بعد، برز الوعي بمعركة حاسمة لأجل التحرير القومي
(جيسينسكي، تاجوفسكي، أوريان).

أما في بولونيا، فاقتترنت نهاية الحرب باسترداد الاستقلال، وإن الشهادات الكبيرة لنزعة منحى السلم، وهي شهادات وحيدة، تمثلها قصائد جوزيف فيتلينغ (١٨٩٦-١٩٧٦) ولاسيما منها: «النشيد» (١٩٢٠).

موضوع الأرض:

إن الرواية الموالية للتيار الإقليمي ولمذهب النزعة الواقعية الفلاحية يمثلان توجهاً قد كان في غاية من القوة لدى الأدب الفلامندي. وقد أثارت رواية «حقن الكتان» (١٩٠٧) للأديب ستيجن ستروفيلس (١٨٧١-١٩٦٩) ذكر الأهواء البسيطة التي تنعش حياة فلاحي ضفاف نهر اللّيس Lys: فتنة آب وابنة قد وُضِعَت قصتهما في مقارنة مع حياة الطبيعة فاكتملت بذلك بُعداً عالمياً.

نعثر مجدداً، في اسكتلندا، على بعض جوانب المذهب الواقعي في آثار العديد من الكتاب، ومنهم: جوهان سكيولنبورغ (١٨٦١-١٩٣٦)، وجيف أكجار (١٨٦٦-١٩٣٠) وجوان فالكبرغر (١٨٧٩-١٩٦٧). أما ماري بريغندال (١٨٦٧-١٩٤٠) فهي مؤلفة سلسلة عنونها «مشاهد عن حياة الناس في سودال» (١٩١٤-١٩٢٣). ولبيئت تصف، في منظور نقدي، ظروف حياة الفلاحين والعمال اليوميين في النمارك وهم يجابهون المجتمع العصري.

واستعيد موضوع الأرض خلال النتاج الأدبي المجرى في أعمال إستفان توموركني (١٨٦٦-١٩١٧)، وفيرينك مورا (١٨٧٩-١٩٣٤) وفي بولونيا، على يد فواديسواف ريمونت (Wladyslaw Reymont) (١٨٦٨-١٩٢٨)؛ فقد ترك لوحة أدبية هيبة لحياة الفلاحين في أربعة مجلدات: «الفلاحون» (١٩٠٤-١٩٠٩) فبال جائزة نوبل لعام (١٩٢٤). وفي هذا المنحى تتوضع ماريا دابروفسكا (Maria Dabrowska) (١٨٨٩-١٩٦٥) مع روايتها «أنا من هناك» (١٩٢٥)، وفواديسواف أوركان (١٨٧٥-١٩٣٠) وهو كاتب فلاح. وطفق فولكلور مناطق جبال القاترا وطبيعتها الوحشية، وكذلك حكايات وأخلاق أهالي الجبال، توحى قريحة كاجمبيج بشيرفا تيتماير (١٨٦٥-١٩٤٠) في تأليف «أسطورة جبال القاترا» (١٩١٢).

في تشيكوسلوفاكيا، نشر جوزيف كُتاب (١٩٠٠-١٩٧٣) روايته «أناسٌ وجبال» (١٩٢٨). وإن المواضيع الفلاحية لدى السلوفاكي كوكوتشين، تشكل أحد الاهتمامات المفضلة للمجري ألين بيلين (١٨٨٧-١٩٤٩)، وكان معادياً لعالم المدن الذي يهدم النظام الأبوي.

تنتمي بالأحرى الرواية الريفية الفرنسية إلى النزعة الشعرية الواقعية التي لا تستثي ما هو عجيب [في عنصر الإبداع الأنبي]. وثمة سيرة الحياة الذاتية والحكاية الروائية والتتويه بواقع الحقائق الريفية والتحليل السيكلوجي، وكل ذلك يختلط في «الكرمة وحلقاتها» (١٩٠٨)، و«منزل كلوبين» (١٩٢٢)، و«سيدو» (١٩٣٠) للأنبيية كوليت Colette (١٨٧٣-١٩٥٤). وابتكر موريس جُنيفوا (١٨٩٠-١٩٨٠) مع روايته «رابوليو» (١٩٢٥) شخصية صياد غير قانوني تحته فطرته؛ وأفلح في إعرابه، بأسلوب ممتع، عن الاقتتان الذي تمارسه المشاهد الطبيعية لإقليم سُولوني. وتعززت النزعة هذه مع «المأسي الجبليّة» للكاتب شارل - فيردينان رامو (١٨٧٨-١٩٤٧). أما مسرحية «الذعر الشديد في الجبل» (١٩٢٦) فهي حكاية تُخرجُ على خشبة المسرح قلق الإنسان الشديد أمام إدراكاته الحسية التي تشوهها قوة المخيلة. وإن الحكايات النائية تلح على الفتنة الساحرة التي تمارسها غوامض الجبال على كائنات بشرية بسيطة الوعي وتنموضع هذه الحكايات في إطار تقاليد القصة، التقاليد المتسمة بانطباع عام يزدان بغرابة عجيبة، رغم أن اللغة تلبث ذات صياغة تتماشى مع لهجة طبقة الفلاحين في إقليم: الفود [السويسري].

من المذهب الواقعي إلى الغرائبية exotisme:

إن الآثار العلمية المستقبلية [يعني: العلوم التخيلية science-fiction] بصحبة عمرة من التفاصيل من تيار المنحى الواقعي التي تزود بصفة أصيلة الديكورات والأحداث الأوفر شططاً وغرابة هي آثار تنحو إلى التشهير بأصناف الطوباوية والتثنيدي بها، كما هي في حكايات الأنبيب الروسي زامياتين، الذي أمد أورويل بوحى القريحة، وكذلك في الثلاثية: «قمري» للروائي البولوني ييجي جووافسكي (١٨٧٤-١٩١٥)، و«على الكرة القضية»

(١٩٠٣)، و«الظافر» (١٩١٠)، و«الأرض القديمة» (١٩١١)، أما «الرجال الأوائل على القمر» (١٩٠١)، و«غذاء الآلهة» (١٩٠٤)، و«حرب الأجواء» (١٩٠٨) فجميعها للأديب ويلز Wells، ولا تسرد مجرد مغامرات لها سحر أسر، على منوال جول فيرن، بل تجعل المرء يحترس من أخطار العلوم.

ونقدم رواية أنتوني سلونيمسكي (١٨٩٥-١٩٧٦) Antoni Slonimski «طورييد الزمان» (١٩٢٤) محاولة لكتابة التاريخ مجدداً، فيما نتقلنا إلى أزمنة الثورة الفرنسية.

هناك نمط آخر من الغرابة العجيبة [فانتستيك] يظهر في آثار ستانيسلاف فينكييفيتش التي تنتمي إلى نظرية الكوارث (Catastrophisme) وهي هنا نظرية حول الكوارث الأرضية. وروايته «الوداع للخريف» (١٩٢٧) تتحدث عن مجتمع تقضي به الأمور، من اضطراب إلى آخر، وإلى تكافؤ عام [في طبقات الاجتماعية]. وراح المثقفون الأخيرون يستفدون قواهم في المشافقات، متهافتين على شتى أصناف التجارب بقصد أن يحدثوا إمكاناتهم الماورائياتية، وطاقتهم الإبداعية. وعلى هذا المنوال، يقوم كاريل تشابيك بالتحذير حيال المكننة وتوحيد أشكال المجتمعات العصرية. وكان تأثيره شديداً على مخيلة مواطنيه بفضل مسرحيته «الروبوتات العالمية لروسوم» R.U.R. (١٩٢٠). فرجاله الاصطناعيون، أي «الروبوتات» Robots، (وهي لفظة نحتها جوزيف تشابيك انطلاقاً من الاسم والفعل التشيكيين اللذين يعنيان: اشتغل كما يفعل العبد الرقيق) وقد زُوِّدوا بمهارة الإنسان ودرايته التقنية. ولكن لا بمهارة عاطفته ودرايتها، فحرر البشر من أصناف الشغل الجسدي. وبعد أن غدت «الروبوتات» تتكاثر شيئاً فشيئاً تمرت وقضت على الجنس البشري بكامله. وكانت الروايات اللاحقة: «الكراكايت» (١٩٢٤)، و«حياة الحشرات» (١٩٢١)، و«حرب السمذلات» [حيوانات برمائية] (١٩٢٦) تحذيرات للبشر الثملين بشتى سلطاتهم. وإن استباقات الكاتب التشيكي جان ويس (١٨٩٢-١٩٧٢م) تتجم بالأحرى عن علم النفس المرضي ورؤاها الموهوسة لنفسٍ قد آذنتها فظائع الحرب وأهوالها.

انضمت دقة الوصف الموالى لمذهب الواقعية، في بعض الأوضاع، إلى التوسل برموز متعددة المناحي والمعاني، وبالإعراب عن عمق القلق الوجودي الشديد وبرؤيا للعالم ذاتية تماماً. والنتاج الأدبي الغامض للكاتب فرانز كافكا (Franz Kafka) (١٨٨٣-١٩٢٤) هو أجمل مثال على هذا النمط. ومع ذلك - لا بد أن نقول - يعصى هذا النتاج على كل تصنيف.

في روسيا، أعطى كل من عامة الشعب المتشرب بكل ما هو عجيب، والتقاليد اليهودية، بُعداً استنباحياً *fantasmagorique* [من فن إظهار الأشباح في قاعة مظلمة] لعالم راسخ في ما هو حقيقي وواقعي. فإن اسحق بابل (١٨٩٤-١٩٤١) في روايته «سلاح القرسان الخمر» (١٩٢٦) يصف بأسلوب سريع ومغبر معركة الكوزاك ضد الروس البيض خلال الحرب الروسية البولونية عام (١٩٢٠). وأتى على ذكر عالم شرس له من الأكلوان ما هو متوهج، ومن الطاقة الحيوية ما هو فائر فائض. أما الروائي البرتغالي بول براندאו (١٨٦٧-١٩٣٠) وقد استمد وحيه من دوستوفسكي، فقد ابتكر عالماً يثير العواطف ويقسم بالتشويه والتطرف في: (هوموس، ١٩١٧) حي تظهر الحياة وكأنها هرجة مأسوية.

في بلجيكا، كان كل من المسرح المتوحش للأديب فرناند كروميلىنك (١٨٦١-١٩٧٠) والعالم الباروكي للكاتب ميشيل دوغيليرود (١٨٩٨-١٩٦٢) في «إسكوريال» (١٩٢٧)، و«باراباس» (١٩٢٧) على قيد اجتياحهما من قبل الغرابة العجيبة التي تقترب في بعض الأحيان من الهزء الساخر، والتي تدكفي تلقائياً إلى المنابع الشعبية. وبذلك يُقدم الكاتب عن طريق تطرفه سمات موالية للنزعة التعبيرية. وإن بلجيكا الفرانكوفونية [الناطقة بالفرنسية] يبدو أنها قد كانت أرضاً مواتية، بصورة خاصة، لازدهار النزعة الواقعية السحرية. وشعر إلسكامب Elskamp، في فترته الثانية، يوضح ذلك منوهاً بأسفار بعيدة وشخصيات أسطورية. ويظهر الإحباط، والشعور بالوحدة، والإخفاق، والحنين إلى تسام ما، بمثابة ثوابت إنتاجه الأدبي المسيطرة في دواوينه: «أغاني خيبة الأمل»، و«أغنية شارع القديس بولس» (١٩٢٢)، و«أحلام العليا» (١٩٢٤). وثمة هيلينز الروائي الشاعر الذي خصص حيزاً واسعاً لعالم الأحلام: وتمثل

روايته «ميلوزين» (١٩٢١) كأداء سلسلة من الأحلام المتمحورة على شخصية أنثوية. إنه جو من الفرع والقلق العصيب اللذين يخلقان القصص المتحلية بالغربة الوهمية العجيبة fantastique، كما لقصص جان ربي Jean Ray (١٨٨٧-١٩٦٤) في: «حكايات الويسكي» (١٩٢٥).

في إيطاليا، سيكون المنحى الواقعي السحري موضوع إنجاز نظري مع ماسيمو بونتمبيلي (١٨٧٨-١٩٦٠) ومع معاوني مجلة «نوفيسنتو» [أي: القرن العشرين] Novecento (١٩٢٦-١٩٢٩). وإن إخفاقه في الانتقال إلى ممارسة بونتمبيلي الذي قانته فكرة منحى عالمي فاشي، لا يسمح بنسيان التأثير الذي مارسه على أنباء، كمثل: مورافيا، بوزاتي، لاندولفي.

القصة الشعرية:

إن قصص المغامرات: «إعصار استوائي» (١٩٠٣)، و«لورد جيم» (١٩٠٦) و«العميل السري» (١٩٠٧) و«حكايات البحر» (١٩١٠) و«خط الظل» (١٩١٧) للأديب جوزيف كونراد (J. Conrad) (١٨٥٦-١٩٢٤) تظهر حظية يوليها لعالم البحر - وسبق أن كان كونراد ضابطاً في البحرية - ولأفاق البعيدة. لكن هذه القصص تمضي إلى ما هو أبعد من هذا الفن الأدبي، وذلك بالمكانة التي يخصصها المؤلف لحياة الأشخاص الداخلية، بوسيلة تقاطع شتى وجهات النظر. وبذلك تكتسب رواياته بعداً شعرياً.

قام النتاج الأدبي للكاتب ادوارد مورغان فورستر (E.M.Forster) (١٨٧٩-١٩٧٠) بتعديل منحى النزعة الواقعية التقليدية نحو الشعر، وبسخرية مبتسمة في كتابه: «هناك حيث يخشى الملائكة التورط في المغامرة» (١٩٠٥)، و«مع إطلالة على نهر الأرنو» (١٩٠٨) أما تحفته الأدبية «طريق الهند» (١٩٢٤) فهي تتمحور حول العلاقات العسيرة ما بين البريطانيين وأهالي الهند، وتشهد على روح ليبرالية تتبذ مفهوم التفوق العرقي. وقام ديفيد هيربرت لورنس (١٨٥-١٩٣٠) بمنح اللغة الروائية بعداً رمزياً وغنائياً. ونثره القوي توقع مسيرته بالعديد من التكرار، ويثير ذكريات البلاد الغريبة و«الآلهة الغامضة»، ويمجد الحب الجسدي والقوى الحيوية كما

في: «قوس قزح» (١٩١٥)، و«نساء عاشقات» (١٩٢١)، و«عشيق السيدة شاترنه» (١٩٢٨)، و«الحية المُرثِسة» (١٩٢٨).

في فرنسا، اتخذت الرواية الشعرية مساحة من الكوزموبوليتية [المواطنة العالمية] ومن الذرعة العصرية وذلك مع الأديب فاليري لاربو Valery Larbaud (١٨١-١٩٥٧) وهو يجزئ كتابته إلى عدد جم لا يحصى من الانطباعات في: «فيرمينا ماركيز» (١٩١١)، و«برفابوت» (١٩١٣).

منحى الحداثة والطليعة الأدبية:

قد مضى رفض التقليد الأدبي، في شتى الأقطار، حتى القطيعة الجذرية المتحدية بل الجارحة. وإن تَحَيَّرَ الجِدَّة والمنحى العصري [أي منحى الحداثة] قد ارتبطا بنبذ شامل للمذهب المادي وللمجتمع البرجوازي. وسوف يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: فَمَعَ المذهب المستقبلني والمنحى التعبيري والدادائية، لم يعد الفن نتاجاً متجدداً بل سيرورة تفكير للبناء déconstruction، وبناءً جديداً للواقع: فُتِمَ علاقات ثنائية وترابطية تحكم الفن. والفن يتيح اختراقاً أعمق للحياة التي يُكشَفُ عن وجوه منها قد باتت مطموسة حتى ذاك الحين.

«في نهاية المطاف،

مذعب أنت سنيم

من هذا العالم القديم

يا أيها الراعي! إيه يا برج إيغل!

ها هو قُطِيعَ الجسور

يثوِّغ في هذا الصباح

وقد ملئت من هذي الحياة

في «العصور الخاليات»

اليونانية منها والرومانيات».

(غريوم أبولينير Guillaume Apollinaire، «كحول»)

حاول الشعراء والروائيون أن يدركوا الإيقاع الجموح، واللجة القوضوية من انطباعات لا متجانسة ومتزامنة، وتأثيرات الانقطاع والصدمة التي تمهر بخاتمها العواصم العصرية الكبيرة. وسعيًا منهم إلى غاياتهم قد توسلوا بتقنية، بتركيب يُدخل في النص الأدبي شعارات للدعايات، أو أسماء شوارع، أو مختارات صحفية، أو فقرات أغنيات رائجة. ولبثت المدينة هي أيضاً مميزة بدنيامية وحياة كثيفتين، وبمكان البؤس والعزلة حيث يحتدم العنف وتشتيط نزعة الشر. وعلى هذه الشاكلة ظهرت المدن: دوبلان، لندن، برلين، سان - بيترزبورغ في النتاج الأدبي لكل من: جويس، إليوت، دوبلين، بيكلي، زامياتين، هامسون، جونغسن. وإن ألفريد دوبلين (Alfred Doblin) (١٨٧٨-١٩٥٧) في روايته: «برلين ساحة الاسكندر» (١٩٢٩) يقيم بصورة مباشرة، مرجعية تشير إلى بابل المذكور في الرؤيا:

والآن، تعال، فلي أريد أن أريك شيئاً، إنها بابل
المومس العظيمة، ابنة الدعارة، وها هي جالسة عند
عدوة المياه. وها أنت تشاهد امرأة تجلس على دابة
وتكوشح باللون القرمزي، وتستر بأسماء للنجديف،
ولها من الرؤوس سبعة، ومن القرون عشرة.

(ألفريد دوبلان: «ساحة الاسكندر»)

ما بين الأعوام ١٩٠٥ و ١٩٢٥، درجت النظريات الجمالية في كل ربوع أوروبا، وحثتها قُدماء مجلات تولي اهتماماً للأدب كما لل فنون التشكيلية، ولبثت موازية لازدهار مواهب مزدوجة: أوسكار كولووشكا (١٨٨٦-١٩٨٠) رسام بالألوان ومؤلف مسرحي؛ لاجوس كاساك (١٨٨٧-١٩٦٧) شاعر روائي ورسام، وبورليوك ومايا كوفسكي وكروتشينيك خلينيكوف وكانوا شعراء ورسامين من نزعة تكعيبية / ونزعة مستقبلية: Cubo-futuristes.

الحدث في فرنسا:

تَبَيَّنَت «الروح الجديدة» مسيرتها في فرنسا منذ ما قَلَّ عام (١٩١٤)، مع غيوم أبولينير (Apollinaire) (١٨٨٠-١٩١٨) الذي كان يوصي بثورة في مضمار الشعر تماثل الثورة التي تم إنجازها في الرسم بالألوان مع الفنان سيزان؛ وذلك في كتابه: (الرسامون الموالون لمنحى التكعيبية، تأملات جمالية) / (١٩١٣). وانطلاقاً من عام (١٩١٢)، إذ رفض الأسلوب التريني والوصفي، أوصى باستخدام العبارات القوية وتأثيرات المفاجأة، والصور الجديدة، بقصد إدراك تعقيد الحياة العصرية. وعلى غرار المنحى التوافقي Simultanéisme لدى دلونيه في ميدان الرسم بالألوان فهو يخلق «القصيدية التوليفية» التي لا بد لها أن تشابه صفحة جريدة يومية، وحيث تبرز أمام الأنظار الأخبار الأشد تنوعاً في: «الروح الجديدة والشعراء»، (١٩١٧). وإن ديوان الشعر «الكحول» (١٩١٣) يشتمل على عناصر تقليدية؛ وديوان «كاليجرام» Calligramme (١٩١٨) [نص شعري تثير طباعته صورة الموضوع الشعري] يُبدي منحى نزعة تجريبية أوفر تقدماً، مع التلاعب بالتأثيرات الخاصة بالطباعة، ومع استبدال التقطيع وفن الشعر القديم، بإيقاع بيت الشعر ووقفته الشعرية: (La coupe). وقد بات أبولينير شخصية طليعية في مضمار المسرح. فإن مسرحيته «أنداء تيريزياس» (١٩١٧) الثرية بالابتكارات الهزلية الساخرة قد وصفها المؤلف ذاته بأنها دراما «مؤالية للسوريالية».

أمَّا الأديب القريب من منحى أبولينير فكان ماكس جاكوب (١٨٧٦-١٩٤٤) فقد أوقف حيزاً واسعاً للصورة المبالغية الشاذة و«اللفظة في طور الحرية» كما فعل في: «جام الفرد»، (١٩١٧) فيما أنساق بيير ريفيردي (١٨٨٩-١٩٦٠) إلى شتى ألعاب الطباعة، وابتكر «القصيدية التشكيلية» في «الكوة البيضاء»، (١٩١٦). أما بليز سذرار (١٨٨٧-١٩٦١) فقد مارس القصيدة المتوافقة والقصيدة / الموضوع في: «١٩ قصيدة مطاطة»، (١٩٦١). وكان ثمة تيار لمنحى تجريبي من صنف اللعب ومن النموذج ذاته، ويلاحظ في قصص ريمون روسل (١٨٧-١٩٣٣) في «لوكس

سُوُس» [أي المناسبة الفريدة]: Locus solus (١٩١٤) و«انطباعات افريقية» (١٩٢٨)، ولم تلقَ نزعتهما الواقعية (Irréalisme) وطرقهما المتكلفة سوى أثر هزيل في ذلك الفترة، لكنهما سوف تحظيان بتقدير الأنصار السوريين.

حلَّ في الرواية تحول هام. فالأديب أندريه جيد A. Gide قد لجأ إلى: «الوضع في الهوة» وأدخل في الرواية تفكيراً حول فن الروايات؛ تفكيراً باشر به منذ عام (١٨٩٥) في نقيض / الرواية: «بالود» (Paludes) [بصيغة الجمع: أي المستنقعات]، وغدت هذه التقنية تنعم بمزيد من الثقة في الـ «سوتي» Sotie [مركز مسرحي في القرون الوسطى اُتسم بالهجاء الاجتماعي والسياسي] وفي: «أقبية القليكان» (١٩١٣)، ومضت هذه التقنية إلى أوجها في «مزيفو النقود» (١٩٢٥) وقد وُصفت هذه الرواية بأنها «رواية نقية خالصة».

رواية مارسيل بروس (Marcel Proust) (١٨٧١-١٩٢٢) «بحثاً عن الزمان المفقود»، والتي نشرت عام (١٩١٣) هي في آن معاً قصة عصر، وقصة سريرة ضمير، وسلسلة أحداث اجتماعية، وتحليل للأهواء البشرية في عشرة البرجوازيين وقد باتوا أثرياء - آل فيردرين - وفي: ندوة الأميرة دوغيزمانت التي شدد المؤلف، وغالباً بفكاهة شرسة، على زهوها وتفاخرها بما لديها [هي النزعة الساخرة Snobisme]. غير أن بروس تشبث بتسليطه الضوء على سير عمل الذاكرة الوجدانية وإدراك الزمان حسيّاً، ووصف هذه الأوقات الأثيرة المحظوظة التي في ظل بعض احساساتها، يبرز مجدداً عالمٌ قد مضى بروزاً مباعاً. وهذا الحادث الشهير، هو حادثة «المجنّية». ولا يعتمد من بعد تأليف الرواية (غالباً ما وُصف بأنه موسيقي)، على تتابع أحداث الحبكة، بل بالأحرى على تشابك بضعة من المواضيع - الحب، وهروب الزمان والعثور عليه مجدداً والفن... - التي تتكرر بتنوعات دقيقة، وتتعرّز بصورة متصاعدة. ويترجم نبيان بروس في نهاية المطاف، إيمانه بالفن، فهو الوسيلة الوحيدة للتخلص من الزمان والتغلب على باطل العالم وزهوّه. وعلى هذا المنوال، وبوسائل أسلوبه، وبُعدّه البنياني، وثرء مجموعة مواضيعه، يمثل نتاج بروس الأديب أحد المعالم الهامة في تطور الرواية الحديثة.

الحدث في إنكلترا:

بلغت نزعة الحدث الإنكليزية أوجها عام (١٩٢٢) وهو تاريخ ظهور: «أوليس» Ulysse للأديب جويس، وظهور «غرفة جاكوب» للكاتبة فيرجينيا وولف، و«الأرض اليباب» للأديب ت. س. إليوت (T.S.Eliot). وقد كانت الرواية بمنحها الحدث، خلال تلك السنوات، موسوعةً بعمق من قبل هنري جيمس؛ بيد أنها تحولت تحولاً حاسماً تحت تأثير جيمس جويس (James Joyce) (١٨٨٢-١٩٤١).

إن فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (١٨٨٢-١٩٤١)، ابنة الناقد ليلى ستيفن، وقد تدرّست في فلسفة برغسون ونتاج بروسست الأدبي، أعلنت ببحثها «الرواية العصرية» (١٩١٩) نوعاً من بيان حيث جهرت بانتمائها إلى جويس ونبذت المذهب الواقعي التقليدي العاجز عن إدراك حقيقة الحياة وقالت:

«الحياة هائلة مُضيئة، غلاف يكون شفافاً أو يكاد يكون غلافاً يحق بنا منذ بداية تكون وعينا حتى ختامه.»

(فيرجينيا وولف، القصة الخيالية الحديثة)

وإذا عرفت الأنبيية، كما فعل بروسست وجيد، عن الحكمة والقصة المتتابعة، فقد تشبّثت بتبيانها «تيار الوعي» دون إخضاعه لنظام عقلائي ومنطقي من شأنه أن يشوهه، وذلك في: «السيدة دالويه» (١٩٢٥) وفي: «اللزعة عند المنارة» (١٩٢٧)، و«أورلاندو» (١٩٢٨)، و«الأمواج» (١٩٣١). وقد تمحورت رواياتها حول العلاقات الذاتية البينية (Intersubjectives)، وتجربة الزمان والموت، فعالجت الأحداث بنقلات ضئيلة، بقصد أن تترك العناصر الدقيقة جداً وسريعة الزوال التي تصنع بها خبرة كل يوم. ولا جرم أن هذه التقنية لبّثت مرتبطة بتصورها هوية الإنسان؛ فهذه الهوية بدت لها مشتتة، ومتحركة وعاصية على الإدراك. فالحاضر والماضي متخالطان، على غرار تداخل الوعي والوعي الباطني. وأعربت

عن رؤيا الوجود هذه في أسلوب إنشائي مرن، وغالباً ما يتوسل بالمونولوج
[الحوار الفردي] الجواني وببنية موسيقية.

«قد ينبغي ألا يتقبل شيء ما لا اسم له، خشيّة
من أن يؤكّد هذا الاسم ذاته».

(فيرجينيا وولف، «الأمواج»)

إن الشعر الموالي للحدث قد هيمنَ عليه، في إنكلترا، توماس ستيرنز
إليوت (١٨٨٥-١٩٦٥). وُلد هذا الشاعر في الولايات المتحدة، وأقام في
بريطانيا العظمى منذ عام (١٩١٥) واتخذ الجنسية الإنكليزية. وأعجب
بالشاعر بودلير، وأرباب الرمزية الفرنسيين، وبالشعراء «الميثافيزيقيين».
وقد مهره بميزته العميقة إزرا باوند (١٨٨٥-١٩٧٢) الذي جاء من أمريكا
عام (١٩٠٨) وابتعد عن أشكال الشعر المألوفة، فوضع فيها ذكريات مبهمّة
استمدّها من شتى الثقافات. «فالأرض النافلة» تمثّل كتالٍ من مشاهد الحياة
المعاصرة، زاخرة بالاستشهادات المتعددة بلغاتها، مثقّلة بجمٍ من التلميحات
وجميعها يمضي بالقارئ في رحلة عبر [الزمان والمكان]. ويعرب إليوت
فيها عن منحاها الشكوكي في غداة الحرب العالمية الأولى، وعن حنينه إلى
نهضة روحية. ونجد ثانية الجو ذاته في «البشر المأفونون» (١٩٢٥)، قبل
أن ينعم بالدعة في «أربعا رفات الأموات» (١٩٣٠). والسمة الكبرى لهذا
الشعر هو التجزؤ الذي يمزج عناصر لا متجانسة في صنف من التركيب
والإخراج؛ وينجم عن هذا انطباع من التفكك واللاواقعية، وهي [لديه]
الطريقة الوحيدة لإعادة الانفعال إلى نصابه، كما يدي ذلك المقتطف التالي:

«احتفظ النساء بنا في حيز دافئ،

من جراء ندف تلوّجه الذاهنة

وهي منداحة على اليابسة

مُعيّنة الضنيل من الحياة

بدرنات منها ناشفات.

وها هو الصيف قد باغتنا

ونحنمّل من المطر زخات
على «ستارنيوجيرسي»
فنوقفنا تحت أروقة مسقوفة
وإذاً حادت من السماء فرجة
انطلقنا إلى داخل «هوفغارتن»
ومن ثمّ القهوة احسينا
وأطراف الحديث نجاذبنا .
أما أنا فلاست البنة روسية
أنا من ليتوانيا
وفي غضون أيام الطفولة
عدت الأرشيدوق زائرة
وهو نسيب من أنسابي
وعلى زلاجه اصطحبني
وراح الخوف يتنابني
وقال: «يا ماري، تشبني يا ماري!»
وإذا بنا قد مضينا!

(توماس ستيرنز إليوت Thomas Sterns Eliot «الأرض الرحوبة»)

انطلاقاً من عام (١٩١٤) تقريباً، وباتصال مع إزرا باوند، طفق بيتز Yeats يجدّد أسلوب نظم قصائده: فباتت لغته على مزيد من الكثافة وعلى استغلاق أشد، ولغة تتقلها رموز يستمدّها، على السواء، من منحى استحضر الأرواح، والتيوصوفية (Théosophie) [نظرية روحانية تهدف إلى الاتحاد «بالله»]، والعصور القديمة الكلاسيكية. وتعكس هذه الميثولوجيا الانثاقية قلق الشاعر الفلسفي، وتوقه إلى مزيد من الروحانية. بيد أن قصائده لا تقتد شيئاً من سمّتها الموسيقية ولا من سلطان سحرها.
«ليدا والنمّ [توع من الأوز]

كان ثمة سقوط مباغت:
وفيما ظل جناحاه يخفقان
فوق العذراء المدرّحة،
ويداعب فخذيها مسباحاه الداكنان،
التقط منقاره كذالها،
فأمسك بها، وقد فقدت قواها،
وبات عقه يلاصق جيدها.»

(ويليم بئتر ريسس W.B.Yeats، البرج)

نزعَات أُخْرَى مَوَالِيَةٍ لِلْحَدَاثِيَةِ:

ثمة سمات مماثلة للسمات التي تمّ للتو إيضاحها ومائلة أيضاً في الرواية:
«نفاثر مالت لوريدز بريغه» للكاتب رايلك، وفي «الجبل السحري» للروائي
توماس مان، وفي «برلين ساحة الاسكندر» للأديب دوبلن. أما «ضمير زينو»
(١٩٢٣) من تأليف إيتالو زفيفو (١٨٦١-١٩٢٨) فهي رواية قريبة مما سبق،
بمعالجتها موضوع الزمان، واستخدام الحوار الباطني الفردي. غير أن خلّول
الروائي الإيطالي هذا (وقد دعمها الفكر الإيستمولوجي [علم المعرفة] حول
الفاعل / والوعي الباطني، والكتابة) قد كانت، في آن معاً، حلّولاً أشدّ تناقضاً
وأوسع انفتاحاً. وإن تدخل شتى الآراء التي تجعل سرد الحوادث يتقدّم، يُنتج
غموضاً ساعراً فيجعل من كل معرفة نسبية.

إن الأديب جيوزيبيّه أونغاريتي (Giuseppe Ungaretti) (١٨٨٨-
١٩٧٠) مع ديوانه «خبيّة الآمال» (١٩١٦-١٩١٩) قام بالبحث عن «كلام
مطلق» من شأنه أن يتطور بمنحى حلّول السحر والتعزيم، وحلّول مستغلقة.
فظهر المقال الشعري بمثابة هدم وإعادة بناء للإيقاعات وأوزان الشعر،
والضميمات [تراكيب تعبيرية]. وتمّ تصميم بيت الشعر القصير، العاري من
التنقيط، بمثابة عنصر مركزي في إعادة ابتكار اللغة الشعرية.

«سهرة طوال سواد ليلة بكاملها»

وَبَيْتٌ مَنَعِيَّ خِلَالِهَا
جَانِبَ رَفِيقٍ مِنَ الرِّفَاقِ
وَقَدْ أَخَذَ قَدْلًا
وَرَاحَ فَمِهِ بِصَرْفِ
مُيَمَّمًا سَحْنَهُ نَحْوَ بَدْرِ الْقَمَرِ
وَبَادَتْ يَدَاهُ مُحَقِّقَتَيْنِ
يَذِينَ مَنُو غَلَّتَيْنِ
فِي أَعْمَاقِ صَمْنِي
وَسَطَّرَتْ رَسَائِلَ مَفْعَمَةٍ بِحَبِي
وَلَمْ أَكُنْ يَوْمًا
أَسَدَ تَشْبِيْثًا بِالْحَيَاةِ».

(جيو زيبّيّه أونغاريني G. Ugaretti، مرح غرق السفينة)

يتموضع المسرح الغريب والمعذب للأديب لويجي بيرانديللو (Luigi Pirandello) (١٨٦٧-١٩٣٦) في موكب حركة الحداثة للمواضيع التي يعالجها. ولا جرم أن هذا المسرح قد تمحور حول تفكك الشخصية، ومشكلة الهوية التي لا يني الأديب مشدداً على عدم استقرارها.

يُعدُّ الشاعر اليوناني كوستانتين كافافي (Constantin Cavafy) (١٨٦٣-١٩٣٣) وجهاً من وجوه من سبقوه فمهدوا للشعر الحديث.

أما في البرتغال، فراح شعراء يُحوّلون لغة الشعر وهم: فرناندو بيسووا (F. Pessoa) (١٨٨٨-١٩٣٥)، وماري وده سا - كرنيرو (M. de Sa-Carneiro) (١٨٩٠-١٩١٦) في: «شنت» (١٩١٤) وخوسيه ده ألمادا - نيغريروس (J. de Almada-Negreiros) (١٨٩٣-١٩٧٠). وماري وده سا - كرنيرو، الذي وافاه الموت مبكراً، وكان وسواس الوفاة يلاحقه ويصيبه بشدة القلق؛ وقد مارس بتلقائية السخرية، فيما ظلت قصائد ألمادا - نيغريروس تنسم بالمزيد من العذف والتحدي فهو الذي قال:

«نَفِيًّا ذَانِكَ، فِي فَقْرِ الْحَضَارَةِ الْمَدْفُوعِ!

وانفض عذك هؤلاء الأوباش!

فهلا نعرّي حشمك

والأخلاق من حيائك!».

(خوسيه ده ألامادا - نيفريروس، مشهد من القرف)

كان في إسبانيا روائيون شباب، كمثّل فرانثيسكو أبالا (وُلد عام ١٩٠٦) وبنجامين جارسن (١٨٨-١٩٤٩) وقد ذهب اختيارهم إلى معالجة جديدة للزمان، وإلى تلاشي تتابع الأحداث. ومثّل الشعر، في نهاية عقد العشرينات، حلاً وسطاً ما بين الطليعة والتقاليد. وأدى تمثّل الحركة التكعيبية cubisme الأدبية من خلال «تيار التطرف الرجعي» و«تيار المذهب الإبداعي» إلى تفضيل المجازات الجريئة، والصور اللامألوفة، ولاسيما عند لوركا. وقد اقترب من المذهب السريالي كلٌّ من: فيتشنتيه أليكسندره (١٨٩٨-١٩٨٤) ولويس تشيرنودا (١٩٠٢-١٩٦٣) ولوركا ورافائيل ألبيرتي (وُلد عام ١٩٠٢) من النزعة السريالية. وإنّ مثّل فاليري وخيمينيز ذهب بكلّ من بيدرو ساليناس (١٨٩٢-١٩٥١) وجيّن إلى منحى شعري «للنظرة الجوهرية».

تُبكت الرواية الحديثة في الدنمارك خطأها حقاً مع هارلاد كيد (١٨٧٨-١٩١٨) الذي لجأ إلى تقنية «مجرى الضمير» في رواية «الحديد» (١٩١٨)، ومع توم كريستن (١٨٩٣-١٩٧٤)؛ الذي قام بإنتاجه الأدبي، المتوضع في وسط المدن، بتوضيح الميزة الفوضوية للحياة الجوانية، في: (الإرتباك، ١٩٣٠). أمّا الشعر المتحرر من القيود الشكلية، لدى جنسن وكلاوزن، فهو يفضل بيت الشعر الطليق في: «الرّقيات المؤنثة» (١٩٠٤) وقد بات متجدداً في عقدي العشرينات والثلاثينات، بفضل إكلوند والشعراء الفنلنديين / السويديين: غونار بجورلينغ (١٨٨٧-١٩٦٠) وإلمير ديكتونيوس (١٨٩٦-١٩٦١)، وراييه إنكيل (١٩٠٣-١٩٧٤)، وقد شكّلوا جزءاً من جماعة هيلسينغفورس القريبة من الأنباء الطلائعيين. أما الشاعرة إديث سودرغران Edith Sodergran (١٨٩٢-١٩٢٣) التي بقيت على اتصال مباشر بالأوساط الرمزية والمستقبلية في سان - بطرسبورغ، فقد نظمت قصائد بوحى يستلهم

نيتشه، فجعلت القارئ يمضي ذهنياً صوب نزعة المذهب التعبيري ولاسيما في: (قيثارة) أيلول / سبتمبر، (١٩١٨) و«هيكل الورد» (١٩١٩).

في الجانب الروسي، أجرت مارينا تسفيتايفا (١٨٩٢-١٩٤١) العديد من تجاربها على الأشكال الأدبية: وشعرها يقسم بالإفصاح عن مشاعر شديدة المغالاة، وعن طريق منحى التيار التصوفي والميل إلى الخرافة، وذلك مع تصميمها على إدراك جوهر الأشياء والأمور. ولبت شعرها يستمد بضعة طرق من فن التصوير السينمائي، ويؤثر الطباقات الإنشائية، ويطور الإمكانيات النحوية ودلالة المعاني للغة الروسية. وإن النثر الشعري لدى بوريس بيلنيك (١٨٩٤-١٩٣٨) يتميز أيضاً بسمات جديدة، ولاسيما في: (السنة الجرداء، ١٩٢٢) فأسلوب إنشائه دينامي وموسيقي، ويستقي وحيه من بينيلي (Bielyi) ورواياته ترتبط «بجمالية السديم» [المزيج الفوضوي Chaos] وبالإخراج المنتمي إلى جمالية جويس. ولديه ابتكارات مفردانية، وتكرارات صوتية، ومنحى مجازي متطرف، وبنيات موسيقية، وبشكل جميع ذلك سمة خاصة بفن فلايمير نيكولايفيتش نابوكوف (١٨٩٩-١٩٧٠) وهو فم يحتل فيه العنصر الخيالي والتلاعبى حيزاً هاماً وخاصة في: «قصائد»، (١٩١٦)، و«ملك وبنت وصبي» (١٩٢٨).

إلى جانب كل من انتوني سونيمسكي، وفيجينسكي، اتخذ مكانته أديباً جم الشعبية: يوليان توفيم (١٨٩٤-١٩٥٣) الذي ابتكر شعراً يتميز بتنوع الإيقاعات، وبثراء المفردات، وكذلك جان لوشون (١٨٩٩-١٩٥٦). وعارض هذه الجماعة، في كراكوفيا، طليعة تميزت بالمزيد من الراديكالية، وقد ساهم فيها يوليان بشبوش (١٩٠١-١٩٧٠) وتاوسز بيبر (١٨٩١-١٩٦٩) الذي تبذت آثاره على قرب من روح أبولينير، وماكس جاكوب، من المذهب البنائي، وحتى من نزعة التيار التطرفي الرجعي. واتخذ فانكورا بمثابة نموذج أقصوصة عصر النهضة، لدى رابليه وسرفانتس وقد أثر لغة تميل إلى ما هو قديم، وتوسل بجمال مستقيضة، وأفضى به هذا الأسلوب إلى نموذج ينعم بمهابة وعظمة، بنموذج مأثري في عقد العشرينات.

في المجر، طفق ميلان فوست (١٨٨٨-١٩٦٧) المؤلف المسرحي والروائي، والمُنظر، يمزج تقاليد القصة ونزعة المنحى العصري في شعر يتميز بالتجريد الفلسفي، وشهوانية الصور. وإن الآداب المجرية مع روابطها بالآداب الجرمانية والفرنسية، تَبَيَّنَت خطوتها وحظيت في تلك الفترة بازدهار مدهش، وعلى الخصوص في المضمار الشعري، وذلك بفضل المجالات: ميسال (١٨٩٢-١٩٠٧) وإيريون (١٩٢٢-١٩٣١)، وزلاتوروغ (١٩٢٠-١٩٤٣).

إن الثبرات الأدبية الموالية للحدثاء قام بإدخالها في الشعر الروماني، إيون باريو (١٨٩٥-١٩٦٥) وقد لبث فيه «التجريدي»، قبل كل شيء، فن لعب، وجملة من الصور والموسيقى الخالصة، وتطلعاً إلى المطلق؛ فيما سيطر على الفن الروائي إيونيل تيودوريانو (Yonel Teodoreanu) (١٨٩٧-١٩٥٤) مع لوحته الأدبية العجيبة، ألا وهي: المجنلة (١٩٢٥-١٩٢٧). وهذا النص الذي مهره بختمه التقليد الأبوي المولدافي، وسلك طرقات موالية للرمزية البروسية ووضعها موضع التطبيق، فشكل مثلاً من الأمثال لتلاقي التيارين: للمذهب التقليدي وللمذهب العصري.

الثورة الموالية للمذهب المستقبلية Futurisme:

شَرَعَت النزعة المستقبلية الطريقَ للاختبارات الشكلية الأوفر جرأة. وما بين (١٩٠٩-١٩١٤)، أقدم فيليبو تومازو مارينيتي (F.T. Marinetti) (١٨٧٦-١٩٤٤) على إطلاقه في فرنسا وإيطاليا سلسلة من بيانات اتخذت لهجة متحدية، مكافئة الثقافة المألوفة، مهيباً بالفنانين إلى تمجيد جمال جديد، جمال الآلة والسرعة والتشاز. ومننذ بات كل من الدينامية والعنف والقرمانية الكلمات الهامة. وإذا عزف عن المنطق، أشاد مارينيتي بجمالية يقوم أساسها على الحس والتماثل، وبنغة يقصى عنها التقيط التقليدي، والصفات، والظروف. فإن الأسماء، والأفعال في صيغة المصدر، وأصناف السجع، تشكل العناصر الجوهرية لهذه الجمالية. ويُلقى الترتيب النحوي لصالح «كلمات على قيد الحرية». وإن رواية مارينيتي «مافاركا الموالية للمستقبلية» (١٩٠٩)، ونصوصاً كمثل «معركة بيزو أودوره» (١٩١٢) و«زاتغ تومب تومب» (Zang tunb tumb) (١٩١٤) توضح هذه

النظريات. وطالب مارينيتي أيضاً «بمسرح تركيبي» حيث الأحداث المتسلسلة على خشبة المسرح تلقى امتدادها داخل صالة المسرح.

اتخذت نزعة مذهب المستقبلية أبعاداً خاصة في روسيا. وإن البيان المقذع لعام (١٩١٢) (صفحة على الذوق العام) تسبب بفضيحة: فلم يُذاع أتباع المنحى الرمزي، ولا بوشكين، وحتى لا دوستوفسكي ولا تولستوي. وأن هذه الحركة التي أسسها مايا كوفسكي، أي فيلمير خليبتيكوف (V. Khlebnikov) (١٨٨٥-١٩٢٢) وألكسندر كروتشينيخ (١٨٨٦-١٩٦٨)، ودافيد بورليوك (١٨٨٢-١٩٦٧) قد التحقت، في العديد من النقاط، بالنزعة المستقبلية الإيطالية، سواءً أكان تلك بوسيلة نزعتها القومية أو بواسطة ثورة اللغة ودور «الكلمة بصفتها كلمة»: (بيان عام ١٩١٣). وينعم الشعراء الموالين لمذهب المستقبلية الروسي، رغم ذلك، بسمات نوعية وهي: اهتمام شديد بعلم الألسنية، واستخدام القلولكلور، واللجوء إلى اللغة والأغنية الشعبيتين، إلى جانب الحماسة حيال ثورة (١٩١٧). وقد هيمن شاعران على هذه الحركة: ماياكوفسكي، وخليبتيكوف. وأعطى أولهما العناصر الصوتية وعناصر الرسم بالألوان أهمية قصوى، وسعى إلى تناقض الأصوات وتشويه المعاني أو التشويه الصوتي. وقد دُعي خليبتيكوف «محرر الكلمة»: فغدا لديه جذر اللفظة أي الصوت، الخلية الأساسية للقصيدة، كما يتبدى ذلك من الأبيات التالية^(*):

«المؤامرة بالضحك»

La conjuration par le rire

Ô irriez, les rieurs!

Ô éclairiez, rieurs!

Qui riez de riez de rires, qui riailliez riassément.

Ô éclairiez, souriaamment!

Ô surraillerie irriante – rire des sourieux rioneurs!

Ô dérie riolement – rire des railleux riad s!

(*) هنا مثال على أن الكلمة باتت طليقة، حرة كل الحرية، وأن الكلمة بوسعها أن تقوم بثورة بصفتها كلمة وحسب وما يلي بالألفاظ لا ترجمة لها. [المترجم]

اخترع أنصار منحنى المستقبلية لغة «تتخطى الذهن» وهي الـ «زاؤوم» (Le zaoum) وتمضي إلى تلاعب بالمصوتيات [أو: الجهوريات: Sonorités؛ أي قوة الوضوح السمعي للصوت]؛ ومن المفترض أن التلاعب هذا يتوافق مع الإدراك المباشر لحقيقة الواقع. أما نزعة المستقبلية / الأنوية: (Ego-futurisme)، وهي أقل راديكالية من نزعة المستقبلية / التكعيبية، فقد أسسها إيمور سيفيرباين (١٨٨٧-١٩٤١). ويمزج نتاجه الأدبي بمنحنى نزعة المتعة (Hédonisme) وبنزعة المنحنى التجريبي؛ وأفلح في جعل عامة الناس يقبلون الطليعة الأدبية. وعلى هامش المذهب المستقبلي، خضع الشاعر بوريس باسترناك (Boris Pasternak) (١٨٩٠-١٩٦٠) لتأثير خليتيكوفسكي، لكنه حاد عنه بسرعة لا بأس بها. ولكونه متقبلاً فن بلوك ورايلك. فقد حاول أن يتلقّف، على غرار المذهب الانطباعي، طابع السرعة الخاطفة للإحساسات، أي التدفق الحيوي: le flux vital.

مذهب نزعة التعبيرية Expressionnisme:

تطور مذهب نزعة التعبيرية، بصورة خاصة، في الجانب الألماني، من عام (١٩١٠) إلى (١٩٢٠) تقريباً. ولا يعني الأمر هنا جماعة ملتزمة بنظرية وأهداف دقيقة، بل يعني تظاهرات فردية تربطها نزعات مشتركة. فإن منحنى مذهب التعبيرية المتمسك ببغضه للبرجوازية وللمذهب المادي كان يدافع عن قيم الروح والنفس البشريين. وعلى نقيض التيار الانطباعي، بقي يتوق إلى أن يخترق جوهر حقيقة الواقع متوسلاً برؤيا ذاتية بمقدار فائق، وهي رؤيا تمضي إلى ما هو أبعد بكثير من الانطباع الذي يحدثه العالم الخارجي ويهتم بالتشويه. وتتميز لغة النزعة التعبيرية بتطرفها المفرط وبعنفها، وبتفكك النحو، وتكثيف العبارة. فهذه النظريات، المتقاربة من مذهب المستقبلية، وجدت تحقيقها الأشد إقناعاً انطلاقاً من عام (١٩١٣)، في مضمار الشعر ومسرحيات أوغوست سترام (١٨٧٤-١٩١٥) في: «أنت» (١٩١٥)، و«القديسة سوزان» (١٩١٤) وهو الشعر الذي قلص بيت الشعر حتى عناصره الأوفر تعبيراً: الكلمة المنعزلة، الصوت، الإيقاع.

ترجم شعراء النزعة التعبيرية الشعور بنهاية العالم، و«عشق البشرية»، حسب عنوان المقطعات الشهيرة للأديب كورت بينثوس ميتشباشدامرونغ (K.P. Menschbeitsdammerung) (١٩١٩). ومن بين الأوسع شهرة لنذكر: إلى جانب إلسه لاسكر - شولر (١٩٦٩-١٩٤٥)، الألفاسي إرنست ستاندر (١٨٨٣-١٩١٤)، وجورغ هيبم (١٨٨٧-١٩١٢) مع مؤلفه «ظل الحياة» (١٩١٢): وأعطت رؤاه حول نهاية الأزمنة والعالم بعداً أسطورياً لبعض ظواهر العالم العصري، ومن أمور أخرى ذكرت «إله المدينة» بعل، المميز «بجوفه الأحمر». وإن غوتفريد بن (١٨٨٦-١٩٥٦) قد ابتكر، مع ديوانه الأول: «عجرفة» (١٩١٢)، شعراً يرتبط بمذهب الكلبية الازدرائي (Cynisme) العنيف في جمالية البشاعة، وليست تجربته الطبية غريبة عن هذا المذهب. بيد أن آثاره اللاحقة قد سيطر عليها الحنين إلى ثمل ديونيسي [ثمل خمري شبق] والحنين إلى جمال عالم البحر الأبيض المتوسط. أما القصائد الأشد استغلاً للشاعر النمساوي جورج تراكل (Georg Trakl) (١٨٨٧-١٩١٤) فهي تدين بنغمة نبرتها الخاصة بشبكة كاملة من مواضيعه ومن رمزية الألوان التي تصاحب رؤيا شخصية جداً للطبيعة، والتتويه بالآلام، ورؤيا العزلة والموت:

«إيه يا إيس!

منى يظنق التئحورور نداءً

في غور الغاية الداكنه

وغنو أقول انحطاطك وشيكاً

فشففناك تنهلان الطراوه

من ينبوع الجلاميد الأزرق!».

(جورج تراكل G. Trakl، «إلى الصبي»)

إن مسرح المذهب التعبيري لدى جورج كيزر (١٨٧٨-١٩٤٥) في: «برجوازيو مدينة كاليه» (١٩١٤)، ولدى إرنست تولر (١٨٩٣-١٩٣٩) في: «الاهتداء» [إلى «الله» تعالى] (١٩١٩)، و«رجل وجمهور» (١٩٢٠)، ولدى

فرانز ويرفل (١٨٩٠-١٩٤٥)، كان مسرحاً يعرب بأسلوب يثير العواطف، عن الحلم المسيحي (Messianique) لبشرية أفضل من البشرية الراهنة. فالأشخاص يحملون أفكاراً، ونماذج إنسانية أفضل مما يفعل أفراد عاديون. وينظمس البعد السيكلوجي أمام نزعة إلى التجريد؛ واستمر صراع الأجيال، وحرب الجنسين، موضوعي الأديب كوكوشكا في «القائل، أمل النساء»، (١٩٠٧) كما لبث موضوعاً لدى والترهاسينكلير (١٨٩٠-١٩٤٥) في «الابن» (١٩١٤)، وكذلك كارل سيرنهايم (١٨٧٨-١٩٤٢): في «حياة البرجوازي البطولي» (١٩٠٨-١٩٢٢). وتخرج الرواية على المسرح وبمنحها التعبير أوضاعاً مَرَضِيَّة، وتذكر المشكلات الهوياتية، وحالات جنون، والقلق الشديد في: (هينم، دوبلان). وتتحو إلى «نثر مطلق» يتأثر بمنحى النزعة التكسبية مع الأديب كارل إينشتاين (١٨٨٥-١٩٤٠) في «بيوكوين» (١٩١٢).

ظهرت الآداب القلامندية متقبلة النزعة التعبيرية، سواء في تيارها الموالي لنزعة المحبة والخير للإنسان Philanthropie، وفي بحوثها حول الأشكال الأدبية. فإن بول فان أوستاين (١٨٩٦-١٩٢٨)، شاعر المدينة العصرية ومذهب النزعة الإجماعية: (Unanimisme) قال إن النتائج الإنساني الفكري هو ملك للجماعة فلا بد أن يعبر عن حياة الجماعة، وذلك في: «موسيقى مسرح المنوعات» (١٩١٦) وقد حلم بإنسان جديد «الإشارة»، (١٩١٨). لكن، في بداية العشرينات جاء الإحباط والمنحى العدمي، عقب الأمل في أخوة شاملة عالمية: («أعياد شدة قلق وشقاء»، (١٩٢١) و«مدينة محتلة» (١٩٢١). وتؤكد كتابته أيضاً على تأثير تجارب الطباعة لدى أبولنير، والتيار الدادائي، والمذهب المستقبلي: (Futurisme).

أدخل الأديب تايرلينك المسرح الموالي للتعبيرية في فلاندر. وأعطى نتاجه المسرحي المقسم بنزعة المنحى الحيوي، الأوليّة للجماهير أكثر منها للفرد، ونزع إلى مسرح «كُلّي»، يخلط الغناء والرقص والإيمائية والأفلام في: «الفيلم في طور البطء» (١٩٢٢)؛ وفي: «الإنسان بلا جسد» (١٩٢٥)؛ و«السلام عليك» (١٩٢٨) [أي: مريم البتول].

وفي البلاد المنخفضة، تجمع كتاب المذهب التعبيري حول مجلتيين: «هبت جيتي» (١٩١٦) و«در فرييه بلادن» (١٩٢٤-١٩٣١). وكانت الشخصية المسيطرة في هذا التيار، باستثناء هرمان فان دن برونغ (١٨٩٩-١٩٦٧): هندريك مارسمان (١٨٩٩-١٩٤٠) الذي سعى قبل كل شيء، إلى الكثافة والاتساع. وتنعكس آثاره الشعرية منحاه الحيوي، وتتميز بطابعها الرؤيوي: «قصائد» (١٩٢٣)، «بنيسيليا» (١٩٢٥)، «الجنة المستردة» (١٩٢٧). وتجلّى منحى مماثل، في بوهيميا، منذ ما قبل الحرب، في مسرحيات ياروسلاف هيلبيرت (١٨٧١-١٩٣٦) والأعمال الأولى للأخوين تشابيك، كما في نثر ريشارد وينير (١٨٨٤-١٩٣٧) ولاديسلاف كليما (١٨٧٨-١٩٢٨). وفي عام (١٩٢١) تشكلت، في مورافيا جماعة تنحو إلى النزعة التعبيرية التي انتمى إليها المؤلف المسرحي والنثري ليف بلاتني (١٨٩٣-١٩٨١)، والروائي سيستيمير براينيك (١٨٩٤-١٩٣٠)، وقد شدّوا على القيم الأخلاقية، والأخوة العالمية. بيد أنهم نذبوا المذهب الماركسي.

تركت النزعة التعبيرية أثراً بالغاً على أوروبا البلقانية: ففي بلغاريا، شكلت النزعة الطلائعية الأقوى والأفضل من حيث البنية، رغم أنها قد تطورت في بلغاريا تطوراً لبث متأثراً. وتنبّت مسيرتها ولاسيما لدى كاتبين قد أقاما في ألمانيا، ألا وهما: الشاعر المنظر جيوميليف (١٨٩٥-١٩٢٥) في «الحلقة الرهيبة» (١٩٢٠)، والنثر تشافدار موتافوف (١٨٨٩-١٩٥٤) مؤلف ديوان «عرائس انطباعات» (١٩٢٠). وفي الرسائل الكروايتية حيث بدأت الطليعة فعلياً حوالي عام (١٩١٦)، بوسيلة المجلة (الديك)، وبدأت أقاصيص أوديريكو دوناديني (١٨٩٤-١٩٢٣)، وقصائد أنتون برانكوسيمتش (١٨٩٨-١٩٢٥)، في «انمساحات» (١٩٢٠)، وخاصة نتاج الأديب ميروسلاف كرليزا (١٨٩٣-١٩٨١)، كما بدأت تحمل طابع النزعة التعبيرية، وإن شعر الحرب لدى كرليزا أعرب بقوة عن تمرده وبأسه. ووُجدت جملة من المواضيع [أي المواضيعية] (Thématique) المماثلة في رواية «الهجرات» (١٩٢٩) للكاتب الصربي ميلوش سرنيانسكي (١٨٩٣-١٩٧٠) وهو الذي وصف مسيرة قدر الشعب الصربي في مقاطعة فويفودين.

تمرد المذهب الدادائي^(*):

وُلد مذهب «دادا» عام (١٩١٦) بمدينة زوريخ، وفي حانة فولتير، داخل جماعة كوزموبوليتية [تنزع إلى شتى أقطار العالم]، وقد ترأس منحاهما الروماني تريستان تزارا (Tristan Tzara) (١٨٩٦-١٩٦٣) والألمانيان هوغو بوال (١٨٨٦-١٩٢٧) ورشارد هولسنبيك (١٨٩٢-١٩٧٤). ولم يُطوروا برنامجاً ينعم بترابط منطقي؛ بيد أن موقفهم المتحدي للتقاليد أُعرب عنه في سلسلة من البيانات الهجومية العدائية، في حديثات [أعمال تمثيلية يشترك فيها الجمهور Happenings] صاخبة ومُفسدة. وذلك بعد أن جعلتهم الحرب يدركون العبثية العالمية، وباطل المنحى الطوباوي، أي منحى أصحاب مذهب التعبيرية. فأعلنوا شكوكهم التكاملية، ونبذهم كل ثقافة وكل منظومة قائمة؛ فمارسوا فناً للسخرية والاستهزاء.

إن نصوص الدادائيين تقتصر على ترابطات الكلمات والأصوات، والمحاكاة الصوتية، وتتحكم بها ضوابط إيقاعية تعكس جماليةً للصدفة والمفاجأة. وعلى هذا المنوال، ابتكروا لغة لا مرجعية لها ومتحررة من عبء كل قاعدة نحوية، وهذا ما قورن بالفن التجريدي. وكانت التجليات الأولى والهامة لهذه النزعة الدادائية الأدبية كما يلي: «آل لاوتغديشته» للأنيب بال، ونصوص هولسنبيك: «شالابن، شالاباي، شلاميزوماي» (١٩١٦)، و«صلوات فانتستيكية» [وهمية عجيبة] (١٩١٦)؛ ومن الأنيب تزارا: «المغامرة السماوية للسيد أنتيبيرين» (١٩١٦)، و«خمس وعشرون قصيدة» (١٩١٨)، و«سينما رُزنامة للقلب المجرد المبهم» (١٩١٨).

انتقلت حركة الدادائية من زوريخ إلى ألمانيا، عندما استقر هولسنبيك في برلين عام (١٩١٧) حيث أسس نادياً مناصراً للمذهب الدادائي، ونشر بياناً هاماً سنة (١٩١٨)، وتعاون مع راؤول هاوسمان وفيلاندهيرزفيلد وجوهانس بأدار. أما الأديب السترازيورجي هانس أرب (١٨٨٧-١٩٦٦) فقد أسس

(*) dadaisme مذهب فني وأدبي سعى إلى حرية الشكل نابذاً قيود التقاليد ١٩١٦-١٩٢٠.

مركزاً داتائياً في مدينة كولوني (١٩١٩-١٩٢٠)، وذلك عقب مشاركته في تظاهرات مدينة زوريخ. وبشعره العبي والمتعدد اللغات كما في: «مضخة الغيوم» (١٩٢٠) وأعلن كتابة السوراليين الآلية.

في هانوفر، ظهر ما بين (١٩١٨) و(١٩٢٣) منحى داتائي سياسي، زاخر بالخرافات العجيبة وموال لمذهب البنائية (Constructivisme) [نزعة بنائية فنية في النحت والفنون الأخرى خلال مطلع القرن العشرين]؛ فثمة «الميرز» للأديب كورت شويتزرز (١٨٨٧-١٩٤٨)، وهو الذي أدخل، بروح من المحاكاة الساخرة، مبدأ الكولاج (Collage) [رسم تجريدي من قصاصات صحف منسقة] في الشعر كما في: «أنابولم» (١٩١٩) و«أورسونات» (١٩٣٢). وفي يوغسلافيا، ترسخ المنحى الداتائي عام (١٩٢١) تحت اسم «زينيتيزام» (Zenitizam)، وضم إلى برنامجه أفكاراً تنحو إلى النزعة المستقبلية والمذهب البنائي.

«كل نتاج لتعرف من شأنه أن يصير نقياً للعائلة، هو داتاء».

(البيان الداتائي) المنحى السورالي:

بعد التأسيس منذ عام (١٩١٩) لنادي المجلة: «الأدب» من قبل فوليبي سوبو (١٨٩٧-١٩٩٠) ولويس أراغون (Louis Aragon) (١٨٩٧-١٩٨٢) وأندريه بروتون (André Breton) (١٨٩٦-١٩٦٦)، تشكلت الجماعة الموالية لمذهب السريالية، في باريس عام (١٩٢٤)، حول بروتون الذي تم اعتباره بمثابة «بابا النزعة السريالية». وفي نهاية هذه السنة عينها نشر بيانهُ الأول، وعرّف مذهب التيار السريالي بأنه «وسيلة لتحرير الذهن تحرراً كاملاً». وشهّر بريتون وذووه الأنباء بكل تشويه للإنسان، وأدانوا العقل والأخلاق والدين والمجتمع... وإن انبجاس الصور العفوي احتل صميم الخلق الفني، وسوف يحثه تجميع لكلمات أو لجمال تجميعاً حسب الصئدف («مصادفة موضوعية»)، كما ستحدّث الكتابة الآلية automatique، وهذا هو مبدأ وَضْعَةِ سَوَبُوْ موضع التطبيق، كما فعل ذلك بروتون في: «حقول مغناطيسية» (١٩١٩). وللفنان، في رأي أتباع مذهب السريالية، مسؤولية

سياسية وأخلاقية، ومن شأن نتاجه تحويل الإنسان وتغييره. ويفضي هذا المبدأ إلى الالتزام السياسي: فالتحق كُتّاب مذهب النزعة السريالية بالحزب الشيوعي.

إن أتباع النزعة السريالية الذين يتموضعون عند تخوم ما هو عقلاني (ولا عقلاني)، وحقيقة الواقع والحلم، يشيدون بالحب، والنزعة الشبقية بصفتها انصهار الـ«أنا» في الحياة العالمية الشاملة؛ فأثف شوبو: «وردة الرياح» (١٩٢٠)؛ وبروتون: «ضوء الأرض» (١٩٢٣) و«نادجا» (١٩٢٨)؛ وأراغون: «الزندقة» (١٩٢٤) و«فلاح باريس» (١٩٢٦) و«الحركة الأبدية» (١٩٢٦)؛ ثم بول إلوار (Paul Eluard) (١٨٩٥-١٩٥٢): «الموت من عجم الموت» (١٩٢٤) و«عاصمة الألم» (١٩٢٦) و«حب الشعر» (١٩٢٩).

وينتمي أيضاً إلى تحركية مذهب التيار السريالي، كل من، بنجامان بيريه (١٨٩٩-١٩٥٩) ورونيه كروفيل (١٩٠٠-١٩٣٥)، وميشيل لينيريس (ولد عام ١٩٠١)، وروبير دينوس (١٩٠٠-١٩٤٥). واشتهرت هذه الحركة بممارستها للتويم المغناطيسي في: «الحرية أو الحب» (١٩٢٧) و«أجساد وممتلكات» (١٩٣٠)، وعلى هامش مذهب النزعة السريالية، ثمة جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) وقد اختلط بصورة وثيقة بالمستشردين في باريس، وقام بدوره بروتيه (Protée) [شخصية ميثولوجية يتغير شكلها كما يحلو لها ذلك]؛ وفي غضون هذا، راح أنتونان أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨)، بعد إقصائه عن الجماعة الموالية لنزعة السريالية، يؤلف نثراً شعرياً قد وُصف، بحق، بأنه شعر إنسان مُتهلّس.

نعمت الحركة المتسمة بالسريالية بقدر خاص في آداب بلجيكا الفرنسية، فهناك بول نوجي (Paul Nougé) (١٨٩٥-١٩٦٧)، ويقدم شعره وجهاً من اللعب شديد التميز كما في: «بضع كتابات وبضعة رسوم» (١٩٢٧)؛ وقد أسس سنة (١٩٢٤)، مركزاً مناصراً للسريالية في بروكسيل بصحبة الشاعرين: كامى غوثيمانس (١٩٠٠-١٩٦٠) مؤلف «رحلات سياحية» (١٩٢٤)؛ ومارسيل لوكونت (١٩٠٠-١٩٦٦) مؤلف: «برهنة» (١٩٢٢). وابتعد مذهب السريالية البلجيكية مميّزاً عن الكتابة

الآلية، وعن التيار المשיحي (Messianisme) وعن الالتزام السياسي للجماعة الباريسية. أما الكاتب والتابع للزعة حركة المصداقات (Collagisme) إ. ل. ت. ميسنيس (١٩٠٣-١٩٧١) فقد كان صديقاً ماغريت، والشعراء بول كولينييه (١٨٩٨-١٩٥٧)، ولويس سكوتونير (١٩٠٥-١٩٨٧)، وأندريه سورييس (١٨٩٩-١٩٧٠)، فهؤلاء جميعاً قد انضموا أيضاً إلى مذهب التيار السريالي البلجيكي.

سوف يُمارس مذهب السريالية أثراً حاثاً على تطور الشعر في إسبانيا، ولكن، في ختام عقد العشرينات فقط، ورغم الحذر الذي أثاره المنحى اللاعقلاني الكامن في مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية. وإن رامون غوميز دي لاسيرنا (١٨٨٨-١٩٦٣) قد عرّف تقارباته المستهجنة بأنها «غريغوريوس» أي «نوعاً من الفكاهة بأسلوب مجازي Greguerios». وإن التيار الموالي للتطرف الرجعي (Ultraisme) سوف يفضي إلى تغيير في اللهجة لدى شعراء جيل (١٩٢٧): لوركا، ألبرت، أليكساندره، ثيردودا. وقد وُجدت مبادئ الزعة السريالية في اسكندنافية، وفي الاتحاد السوفييتي، مع الكاترين: نيكولاي زابولوكي (١٩٠٣-١٩٥٨) ودانثيل خارمس (١٩٠٥-١٩٤٢). أما في أوروبا الوسطى، فقد تواجدت حركة المذهب السريالي، خلال بضعة أعوام، في أعمال المجريين كسّاك، أتيل يوزيف (١٩٠٥-١٩٣٧) وجيولا إينيس (١٩٠٢-١٩٨٣). أما المنحى الشعري التشيكي فمن الممكن اعتباره بمثابة مرحلة أولى للمذهب السريالي. وقد ثبتّ خطاه منذ عام (١٩٢٤) بإعلان بيان نشره كاريل تيج (١٩٠٠-١٩٥١)، فأدرك الشعر بصفته ابتكاراً متكاملًا يهب الحرية الكاملة للمخيلة ولحسن اللعب. وأعظم ممثليه كانوا: ياروسلاف سيغيرت (وُلد عام ١٩٠١) مؤلف: «على موجات التلفون اللاسلكي» (١٩٢٥) و«الببل يغرد تغريداً ناشزاً» (١٩٢٦)، وخاصة: نيزفال الذي أوضح سوبو جرأة صوره ورموزه في: «الجسر» (١٩٢٢).

أقامت الزعة السريالية الصربية اتصالات وثيقة بالتيار الفرنسي بفضل ماركو ريسيتش (١٩٠٥-١٩٨٦).

مذهب النزعة البنائية Constructivisme:

ولدت نزعة البنائية في الاتحاد السوفييتي، ناجمة عن الممارسات والأساليب المستمدة من وحي التيار التكعيبي، وقد أبرزت قيمة بناء الموضوع. وإن منظر نزعة البنائية الأدبية كان الناقد كورنيليج زيلينسكي (Kornelij Zélnski) (١٨٩٦-١٩٦٨)، وفي عام (١٩٢٤) أصدر برنامجاً حول نزعة المذهب البنائي والشعر، ورأى أن الشاعر بناءً يلجأ إلى طرق منطقية، إلى تنظيم عقلائي لما لديه من شتى المواد. وأعلن أنصار البنائية انتماءهم إلى حضارة المدن والصناعة والتكنية، رافضين التيار الفلاحي والريفي. والشخصيتان المسيطرتان لهذه الحركة هما الشاعران إيلى سيلفينسكي (١٨٩٩-١٩٦٨) وتشيتشورين. ولئن انطلق كلاهما من المبادئ النظرية عينها، فقد أفضيا، رغم ذلك، إلى نتائج جد مختلفة: وفيما احتفظ سيلفينسكي بخشونة الشعب، مارس تشيتشورين أسلوباً مهذباً مقدماً ذهب بالأديب إلى شعر مستغلق. فهذا الشعر يقرأ كممثل لتوليفات موسيقية باتت متقلة بعلامات جديدة، وتقلص حتى غدا خطوطاً لغوية. وبذلك ظهرت نزعة «تقصي الكلمة» عن البناء الشعري، فجعلت منه فناً بصرياً يمارس تأثيره على التجارب المسرحية لدى مدرسة باوهاوس [مدرسة معمارية للفنون التطبيقية].

عودة مذهب المستقبل:

إن الملاحظ، إذ يلقي نظرة تتكفى إلى مجمل ذلك العصر، يندهش من أهمية الحركات التجديدية التي تسم بطابعها الفنون الأدبية الثلاثة، من طرف أوروبا إلى طرفها الآخر. فقد تميز الشعر منذئذ بتفضيله بيت الشعر الحر الطليق والتلاعبات بالطباعة والأصوات. وراحت الاختبارات التلاعبية والتشويهات التي يمارسها الشعراء على اللغة تقضي إلى لغة نقية خالصة «تخطت التخوم العقلية» (Transrational).

من بين التغييرات التي أُلْمِتْ بالرواية، لا بد من الاحتفاظ قبل كل شيء، ومن بروسست إلى فيديكيفيتش، برفض سرد الحوادث سرداً خطياً أي موجزاً، والتسلسل السببي، والسيكولوجيا التقليدية. وإن توضيح تتابع الـ «أنا» توضيحاً جلياً قد أدى إلى تفكك شخصية «البطل»، فيما فرضت طريقة من معالجة الزمان لها المزيد من السيولة والذاتية. وأخيراً، اندرج المسرح، هو أيضاً، في مسالك جديدة، مُسرَّعة، مذمذمة القرن، على طريق سكرينغبرغ في السويد، وويديكيند في ألمانيا. وتم تحديد هذه المسالك برفض السيكولوجيا وبالميل إلى التحدي والهزء الساخر. ووُلدت أيضاً تقنيات للتباعد والعزوف عن الأوهام، وفيما بعد، سوف يُستغل كل هذا بمقدار كامل. وإن حُلِمَ «التحفة الفنية المتكاملة» قد بدا يبرز مجدداً فمارس سحره في شتى مضامير الحياة الأدبية.

المسرح، السيرك، مسرح المتوعات،

مسرح العرائس

«للمسرح خاصية مذهشة: فإن ممثلاً أريباً

يغتر يوماً على مُشاهدٍ ذكي.»

(فسيغولود ميير هوكد Vsevolod Meyerhold،

المسرح المسرحي)

مذ نهاية القرن ١٩، ولاسيما في الأوساط الموالية لمذهب الرمزية، ظهرت فكرة وصول المسرح إلى مقدار كهذا من التصنّب والشيخوخة بحيث أنه توجّب اللجوء إلى بعض أشكال المشاهد التمثيلية، سعياً إلى إعادة كيانه. وبغية تحقيق هذا التطعيم المُنفذ، سوف ينحو رواد الطليعة، بصورة تناوبية أو متزامنة إلى مسرح العرائس وإلى السيرك وإلى مسرح المتوعات.

«إعادة مسرحية» المسرح:

أكد كل من ميترلينك (١٨٩١)، ثم جاري (١٨٩٦)، تفوق العرائس على الممثل البشري. وبعد ذلك بقليل، قدم ادوار غوردون كريغ (١٨٧٢-١٩٦٦) تصويره حول مسرح العرائس. وانطلاقاً من عام (١٨٩١)، اكتشف ويديكيند سحر السيرك، في باريس، فأدخل أقصى ما استطاع من السخریات الهزلية في مسرحياته وفي تمثيلياته الإيمائية. وفيما بعد، حاول شعراء الروح الجديدة (كمثل أبولينير، بيير ألبير بيرو، كوكتو) أن يخوضوا مغامرة «مسرح مستدير»، مستغلين بأقصى ما استطاعوا السخرية الهازلة الخاصة بالسيرك.

لكن لم ينجز مسرح العرائس ولا السيرك، التراج الخصب مع المسرح التقليدي. فإن شتى جماليات كل واحد منها باتت عاصية على التوافق. فعلى سبيل المثال لم يستطع السيرك أن يكون إلا في حيزه الخاص، أي الحلبة المستديرة، وهي مرتبطة بمنطق مكاني يختلف تماماً عن خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية. بالمقابل امتزج مسرح المنوعات بسهولة مع المسرح التقليدي: فكان يستخدم، على شاكلته، الممثل الإنساني، وعلى غرار، يقوم بمناشطه على خشبة مسرح من النمط الإيطالي. وبالتالي إن هذا الفن الشعبي كان أجد حداثته وأوفر حرية حيال التقاليد، من مسرح العرائس والسيرك، وهو الذي سوف يزعزع بعمق جمالية المسرح التقليدي، فيؤود سلسلة من الآثار الأدبية التي اتخذت حيزاً لها في تاريخ مسرح الطليعة الأدبية.

أما مسرح المنوعات فقد ولد في العواصم الصناعية الكبيرة خلال ختام القرن ١٩. وإن افقد التقاليد، فقد لبث، رغم هذا بمعزل عن كل علاقة بماضي المسرح. وقد أدرك المجددون تماماً - في الروح الطليقة والكرنفالية السائدة في مسرح المنوعات - أن شيئاً ما هو جوهر المسرح الشعبي القديم قد لجأ إلى هذا المسرح: فالعنوان والدينامية في الملهاة الفنية (Commedia dell'arte) يتواجدان فيه مشفوعين بمذاق نكهة «البُلْغان» (Balagan) أي المسرح الروسي الشعبي.

في ربوع ألمانيا، وباكراً جداً، ظهر اهتمام بالحسنات الجمالية في مسرح التتوعات وقد أطلق عليه هذا الاسم في تلك الفترة. وفي سنة (١٨٩٦)، أوصى أوسكار بانيترا (وقد حثه ويديكيند) بإخال «التتوعات» في المسرح كما في الفنون التشكيلية. وعند مطلع القرن العشرين، بات المشروع راديكالياً: فكان من الضروري «إعادة مسرح» المسرح باللجوء إلى مشهد المتوعات، كذا أكد كل بدوره: أوتو جوليوس وبيير باوم وإرنست فون فولزوغن، وكذلك جورج فوشز. وأطلقت الدفعة الحاسمة عن طريق نصين عظيمين يُدان بهما لشخصيتين تتيزان عن عامة الباقين: فإن ميير هولد قد أصدر دراسة مسجلة مستفيضة تحت عنوان «بالاغان» (أي المسرح الشعبي)، عام (١٩١٢)، كما أصدر مارينيتي البيان الشرس لنزعة مذهب المستقبل [بيان مذهب المستقبل] في عام (١٩١٣)، تحت عنوان «ميوزيك - هول»: مسرح المتوعات.

«المسرح الشعبي: البالغان» للأديب مييرهولد Meyerhold

بدأ مييرهولد الدراسة هذه مبيناً معارضته لجميع أشكال المذهب الواقعي (Réalisme) وللدراما السيكولوجية، كما للمسرحيات التي تعتمد الأطروحات، وفي رأيه، قد فقد هذا المسرح «الأنبي»، حيث يهيمن المقال، كل اتصال بما يعتبره بمثابة الجوهر ذاته للمسرح: أي التحرك الدينامي للجسد النشط كما نجده في الرقص أو الإيماء، لأن حركة اليدين أو الجسم تفوق الكلمة، كذا رأى مييرهولد. ومن ثم أشاد أحراراً إشادة بالمخرج، باليهول، بالمثل المتقل الفاضل، الذين كانوا يجعلون الحياة تدب على خشبة المسرح الشعبي. وكما لاحظ، كان من المؤسف أن المسرح المعاصر قد تناسى جميع مبادئ المسرح الشعبي. وأن هذه المبادئ «التجأت»، في تلك الآونة، إلى داخل الحانات الفرنسية [...] في مسارح المتنوعات ومتنوعات العالم قاطبة» وهذا هو السبب الذي جعل المخرج الكبير ينحى إلى «الموزيك هول»: مسرح المدوعات Music-hall بقصد أن يجد فيه أسلوباً وأشكالاً من شأنها أن تعيد تجديد المسرح.

هناك جانب آخر «للبالغان» أثار اهتمام مييرهولد ألا وهو قوته الكرنفالية التي رأى أنها «هازئة ساخرة». فاعتقد أن الجزء الساخر أكثر بكثير من القسوة الهزلي. وكمثل هوفمان الذي استمد منه وحيه، رأى في ذلك بنية تلبث على تناقض، فهذه البنية تجمع بعنف العناصر الأشد اختلافاً: الهزلي والمأسوي، السوقي والسامي، الحقيقي والفوق حقيقي [الماورائية]، اليومي والوهمي العجيب fantastique. وفي هذه الأصناف «للإخراجات الشفاقية»، لا بد أن نقرأ محاولة شديدة الحماس لكي نبغ ما هو حقيقي وطبيعي في تمام تعقده.

مسرح المتنوعات لمارينيتي (Marinetti):

إن بيان مارينيتي على مزيد جم من العنف والجذرية في مشاققته حول جميع أشكال المسرح في الماضي. فالبيان يزخر الهدم الخاصة بطلان القرن العشرين.

في مرحلة أولى، حَلَّ مارينيتي، على نحو منظم، وفي تسع عشرة نقطة، مزايا الموزيك - هول وفضائلها، معتبراً هذا الفن بصفته الشكل الأحدث في هذا النوع، وهو حري بقرن السرعة والكهرباء. فالموزيك - هول يُمَجَّد بالتالي، لأنه يَحْدُث على ابتكار دَقْم لما هو جديد؛ وحيث أنه يَمْتَدِّح بقوة الحركة والسرعة والإيقاع، جمال الأجساد وأناقتها وجمال الجهود الجنسية المبذولة؛ ولأنه يَبْذُل كل قيم ما هو رزين في دَخِيلَة البشر، فهو يَجْهَل «هذا الأمر البذيء، ألا هو السيكلوجيا» فإن مارينيتي رأى في هذا الفن، قبل كل شيء، حيزاً تسيطر فيه السخرية وجميع أشكال الضحك والهزء والهجاء، وكل هذا يتلاقى فيه. ومن ثم، في مرحلة ثانية، اعتبر الموزيك - هول السلاح الذي سوف يُتَبَحُّ في آن معاً، القضاء على كل مبادئ المسرح الكلاسيكي، ويتيح بذلك إعادة تكوين المسرح: «فنحن نجد [في الموزيك - هول] الأفكك الساخر لجميع النماذج الأولى المهترئة للجمال والعظمة والرسمية والدين والشراسة والإغراء...».

بفضل الكثير من الأساليب سعى مارينيتي أيضاً إلى السخرية من جميع ما أنتج الماضي من الروائع الفنية والأدبية فقال: «لا بدّ من [...] إذلال كل الفن الكلاسيكي على المسرح إذلالاً منظماً.» ترى كيف يريد فعل ذلك؟ بوسيلة أحلاف ساخرة يقوم بها البهوان والممثل التراجيدي، بأمور مكتشفة من الكاريكاتور («فقد ركّز كل ما في شكسبير في فصل مسرحي واحد») بوسيلة توزيع المتناقضات (العمل على أن يقوم زنجي بدور السيد Le Cid).

وقد اعترف بالهدف النهائي لهذه الثورة في المسرح: أن يجعل «الجنون الجسدي» (Physicofolie) يسيطر على المسرح، بل بصورة أفضل أيضاً، أن يغمس المشهد المسرحي والمتفرجين في نمط من الهيجان الديونيسي [الشبقي Dionysiaque] وهذا البيان الذي أطلقه مارينيتي، على غرار بقية بياناته، أي بحس شديد من الدعاوة، تُرجم في الحال تقريباً، إلى الإنكليزية، الفرنسية، الروسية؛ ومارس، منذ عام (١٩١٣)، تأثيراً هائلاً على أوساط الطليعة الأدبية الأوروبية. أما نص مييرهولد، فقد أسهم في توجيه المسرح الروسي. صوب نموذج من الإخراج المسرحي يتسم بصفة خاصة انتشرت في جميع أوروبا، بدءاً من عام (١٩١٨).

«الجنون الجسدي» Physicofolie على قيد العمل:

إن جذّة المسرح الموالي لمذهب المستقبلية (Futuriste) في إيطاليا، ومنذ سنة (١٩١٥)، كانت إنتاج الجيم العديد من «التوليفات» المسرحية. والأمر يعني مسرحيات قصيرة جداً تُقْلَصُ في الحدث الجوهرى؛ وفي أغلب الأحيان عولج الحدث هذا معالجة لا منطقية أو ساخرة أو مضحكة. وتدخلت جمالية الموزيك - هول خاصة، حين سعى مارينيتي بصحبة أصدقائه إلى تأليف «أمنية متسمة بنزعة المستقبلية» فُقِرَ بالتالي وجَمَعَ سلسلة من التوليفات (Synthèses). فبات الإخراج نفسه، بالضرورة، عارياً من المعنى، ولم يعتمد إلا على قانون إيقاعي مشفوع بتصاد التوتّر الهزلي. وفي واقع الأمر، لقي نصراء المستقبلية الكثير من الصعوبة في إنجازهم مشاهدهم المسرحية بأسلوب الميوزيك - هول؛ وخاصة لأن الممثلين المؤلفين غير مؤهلين لمثل هذا التمثيل؛ ولأن فناني الميوزيك - هول الذين التمس منهم النهوض بعملهم، رفضوا التعاون في مشاهد مسرحية تحيرهم وتبيلهم.

وفي نهاية المطاف، وفي غمرة الإنتاج الغزير من مسرحيات المذهب المستقبلي (Futurisme)، كانت دون شك مسرحية «كوكثيل» (١٩٢٦) مسرحية إيمائية لمارينيتي (توقيع الرقص والألحان من برامبوليني) وهي التي اقتربت بالأكثر من المثل الأعلى الذي أعرب عنه بيان عام (١٩١٣). فإن مسرحية الباليه الميكانيكية هذه حيث تومئ الراقصات شتى المشروبات، وتشيد بالبهجة وانتصار الثمل وغياب كل نص، وسيادة الرقص والموسيقى ذات النبرة الصوتية المتأخرة (Syncopée). ويترجم كل هذا بوجه كامل، النزعة الحيوية (Vitalisme) التي تشكل نزعة المستقبلية ذاتها وروحها.

حين سعى مارينيتي إلى فن مسرحي جديد، فقد عزف عن السيرك معتبراً أنه منوط بالماضي بمقدار مفرط. ولم يكن الأمر على هذه الشاكلة في بقية أقطار أوروبا حيث اختلط تأثير السيرك، أحياناً، اختلاطاً وثيقاً بتأثير الميوزيك - هول. وإلى جانب هذا، ليس كلا الفئتين دون علاقة بينهما: فالميوزيك - هول. قد استعاد من السيرك البهلوانية (بالأحرى المهرج أكثر من البهلوان الشاحب اللون)، وكذلك مشعوذي السيرك [لاعبي الخفة] وبهلواني التوازن، إلخ...

في فرنسا تصاحب السيرك والميوزيك - هول بقصد إنجاز تجدد في الأشكال المسرحية، وذلك لدى أبولتيير ولدى كوكتو، بصورة خاصة. وشرع الطريق أبولتيير، عام (١٩١٧)، إذ سعى إلى تمثيل «نهذا تيريزياس» وهي مسرحية درامية ملتزمة بالمنحى الواقعي (Réaliste). وإن هذه الهرجة المرحية التي تثير ذكرى جاري (Jarry)، تراكم الأساليب الاستعراضية طبقاً لجمالية المباغنة التي يهواها أتباع مذهب المستقبلية (Futuristes). وقام كوكتو، في العام ذاته، بإخراج «إرارد» (أنجز بيكاسو الديكور والموسيقار ساتي الموسيقى)، وهي مسرحية باليه حيث تستخدم ثلاث مراحل من الموزيك - هول بمثابة استعراض لمسرح سوق المعرض؛ لكن، لا يرفع الستار لكي تشاهد المسرحية المعلن عنها. فهناك السيرك، الميوزيك - هول، الجاز، وكل هذا يوفر للمشاهدين عناصر لا متجانسة، خليطة، قد باتت متجانبة تجانباً عنيفاً. ثم قدم كوكتو: «الثور على السطح» (١٩٢٠)، مسرحية هرجة مرحية قام بالإيماء فيها فريق من المهرجين (ومن بينهم فراتيليني الذائع الصيت)؛ كما قدم «عريسا برج ايفيل» (١٩٢١)، مسرحية ذات إخراج ساخر هزلي لمشاهد مسرحية لا أصالة لها وقام بالتمثيل فيها مجموعات باليه سويدية تصحبها موسيقى فريق «السنة» [٦]. وعلاوة على هذا، بمقدور العديد من عمليات الإخراج الباريسي لحفلات باليه «السويدية» (١٩٢٠-١٩٢٥) أن تحتل موقعها في المجال الجمالي الذي تعيد تكوينه. وسبب ذلك أمر بسيط: حاول المسرح الجديد أن يحل مكان تراثات المسرح الأدبي فقام يقوم على أس حركات الإيماء، على إيقاع حركات الجسد. والحال هذه، (وقد بات، بوجه خاص، متجدداً بإخلاق «الرقص الحر»)، وقرّر رقص الباليه لمؤلفي المسرحيات إمكانية تصورههم مشاهد مسرحية لها من الحركة ما هو محض بحث.

إن مؤلفي المسرحيات، بفضل تأزرهم مع الموسيقيين والرسامين بالألوان الطلائعيين، كان بوسعهم أيضاً أن يشفعوا هذه الحركة بسحر الصوت والألوان. فهناك عنوانان ينبغي حفظهما: «زلاقة» (١٩٢٢) لتصير النزعة المستقبلية كانودو Canudo (موسيقى هونغر، ديكور وألبسة فرنان ليغيبه)، الذي يؤمئ شدة الهيجان الديونيسي [الشبقي] المستحوذ على ليف من جمهور

المتزلقين بالاعجيبات، وكذلك عنوان «خلق العالم» (١٩٢٣) للمؤلف بتليز ساندرا (موسيقى داريوس ميلو، نيكور وألبسة فرنان ليجه) وهذه المسرحية باليه «مجردة» مستوحاة من خرافات إفريقية وإيقاعاتها الزنجيلية [الزنجيلية الإفريقية]. وإن اقطونان أرتو وشارل دون قد رأيا، هما أيضاً، في مسرح المتنوعات، نموذج مسرح بات متجدداً. وفي حزيران / يونيو (١٩٢٣)، قدم دولان في مسرحه مشهداً طريفاً عنوانه «ورشة / ميوزيك - هول»: وهو سلسلة من الاستعراضات والسخریات بالمحاكاة، من توقيع مارسيل آشار، وكانت سلسلة مثيلة بإيماءات وأغنيات، وهلم جرا.

في ألمانيا، تسربت الأطروحات الموالية للمستقبلية إلى داخل المذهب الدادائي الذي بقي على حيويته ربحاً طويلاً. وكان النتاج الذي مثل بالأكثر هذا التيار: «الاصطدام» (١٩٢٧) للآديب كورت شويتيرز وقد شفعه بعنوان فرعي يقول «أوبرا صاخبة». وعلى غرار العديد من أعمال الطليعة الأدبية، أخرج «الاصطدام» على المسرح موضوع نهاية العالم لكي ينزع فتيل الطابع الرؤيوي المؤثر لدى مذهب التعبيرية expressionnisme.

كانت النزعة هذه، في «باوهاوس» Bauhaus على شيء من الاختلاف. فمسرحها التجريبي لبث يستلهم تكتيات المشاهد المسرحية الشعبية (ميوزيك - هول، متنوعات، سيرك) لكي يكون عملاً مشهناً يُصنم، قبل كل شيء، كدراسة لبعض الأشكال حيث يقوم الجسد بدور مركزي. فإن: «مهرج موسيقي» (١٩٢٦) للمؤلف أوسكار شليمير، و«تكرار أنثوي» (١٩٢٥) للكاتب كسانتي شاونيسكي توغلا في هذا الطريق، فيما شرع لاسرلو موهولي - ناغي، في بيان هام (مسرح، سيرك، منوعات)، يحطم «بعمل مشهدي كلي» قد لا يقدم أي معنى دقيق لكنه يُغري المشاهد بإيقاعات وأشكال من أيامنا هذه.

سلك المسرح السياسي طرقاً أخرى أيضاً. فلدى برخت ولدى بسكاتور خاصة، قامت العناصر المسقاة من الحانة بتفجير الوحدة المصطنعة في الدراما الكلاسيكية، فتكسر الوهم المتسم بالواقعية (طبقاً لتأثير التباعد). بيد أن هذه العناصر احتفظت، أولاً، بوظيفة تعليمية، وليست لعبية. وعلى سبيل المثال، فإن «عرض سوق شعبية حمراء» للكاتب بسكاتور قد بث النقد

الاجتماعي مستقيماً عناصره من الحانة: «سكيتشات وأغاني ومباريات ملاكمة وجلسات رياضية بدنية وعلى نحو متناوب».

في روسيا، بدأ الفيلسوف الذي يثير اهتمامنا، أبكر من ذلك بكثير، واتخذ توسعاً له المزيد من الانتشار. فمنذ عام (١٩١٣) أثار كروتشونيك، ماتيوشين (بالنسبة إلى الموسيقى)، وماليفيش (في مضمار الديكور والألبسة) فضيحة حقيقية إذ عملوا على تمثيل «الانتصار على الشمس»: فكانت تتوحي أن تكون موالية للمستقبلية: (Futuriste) وأوبرا ألحقت الأذية بجميع أشكال المسرح الكلاسيكية، وبكافة مثل الماضي العليا، فقد طالتها الازدراء والإهانة، في تتابع سكيتشات تخط الرقصات بالأغنيات. لكن ثورة أكتوبر غيرت بعد حين الجو الجمالي تغييراً كاملاً.

ورأى الفنانون اليساريون، أن ملاحظة المعارضة ما بين الفنون السامية (مسرح، باليه، أوبرا) والفنون الدنيا أو الصغرى (سيرك، منوعات، ميوزيك - هول) لم تعد قائمة. فمنذ عام (١٩١٩)، لوحظ تحرك حرّ وتقاطعات جمة ما بين جميع الفنون للعرض المسرحي: الرقص، المسرح، السيرك، السينما، المنوعات. وبعد حين، أخذ المسرح الطليعي بتأسيس ذاته، دون أن ينقطع عن الاستقاء من السيرك أو الميوزيك - هول. وإحدى المسرحيات المرموقة بالأكثر، في هذا الشأن، كانت «لغز غنائي» (١٩١٨) للكاتب المسرحي ماياكوفسكي. فقدت مشهداً مسرحياً من النزعة المستقبلية وأخرج كمثل استعراض في حانة: فهذا «اللغز الغنائي» تهكم، بنفس الشدة، بأعداء الشعب وبالمسرح الذي لبث بشدة إلى نزعة ما هو ملتزم بالماضي (Passéiste).

الإخراج المسرحي:

لكن سيقوم الأسلوب الإنشائي الساخر المضحك والمستمد من الميوزيك / هول [مسرح المنوعات] باجتياحه خشبة المسرح، وذلك بوسيلة العمل الخلاق بمقدار بالغ والذي ينجزه المخرجون المسرحيون العباقرة ويعمل متشطي المسرح، أكثر بكثير مما سينجز عن طريق نصوص المؤلفين. وما بين (١٩٢١) و(١٩٢٤)، على سبيل المثال، شرع نيكولا فوريغر، في ورشته

ماست فور، يتبع سيرة لإضفاء سمة الكارناتال الجذرية على المسرح. وإذا أزال الحبكة بصفتها عماد المشهد المسرحي، راح يمارس «إخراج المنوعات المسرحية» مع تسلسل الرقصات الميكانيكية، وإنجازات موسيقى الجاز والسخرية المرحية في كل مسرح رصين يؤدي التمثيل في موسكو. وكان ثمة اهتمام خاص «بالإشارة إلى مريم» للأديب كلوديل Claudel، و«أبلج السحور» للأديب فيرهان Verhaeren وقد ابتكر إخراجهما لتوه ميژهولد.

وما بين (١٩١٩) و(١٩٢٥)، تطور أيضاً المنحى الزائغ المتطرف Excentrisme وكان نمطاً للإضفاء الراديكالية Radicisation: تحقيق الحرية المتطرفة على مذهب المستقبلية: وكان ثمة زمرة من الشباب المخرجين المذمومين بشدة، ألا وهم كوزينتسيف ولوركييفيتش وتراوبرغ، الذين راحوا يكتفون من المشاهد المسرحية حيث يسود المهرج المتطرف (أي المهرج ببنتال مربعاتي [ذي رسومات مربعة]. واقترنت هذه المشاهد المسرحية إليهما من السيرك ومسرح المنوعات [الميزيك - هول] بل أيضاً من أشرطة الصور المتحركة ومن السينما الساخرة: فالمنش شارلو (Charlot) ثبت معبودهم. وأشهر ممثل لهذا التيار هو، دون منازع، سيرغي ميخائيلوفيتش أينشتاين المعروف على نحو أفضل نظراً لما أنجزه من إخراج سينمائي لاحق. وإن إخراج كتابه جديدة مسرحية «الحصيف» الكلاسيكية للأديب أوستروفسكي، عام (١٩٢٣)، أعطى صورة مسبقة وموفقة بما يكفي عن العمل الذي أنجزه بعد حين الأديب دو غينيرود حول خرافه فوست Foust. وإن حبكة مسرحية أوستروفسكي قد غدت مبسطة في البداية حتى باتت مبدلة، مجزأة، موضوع سخرية وتحريف. ثم صارت هذه الكتابة الجديدة حجة لإخراج حر للمنوعات المسرحية استغلت إليهما من الميزيك - هول: فشرعت فواصل ترفيهية مع المخرجين تأتي بتأثيرات مع الإخراج، وتكذب تكديماً ساخراً كل ما يبقى من الرزاة في النص.

وكان هناك إخراج لاذع خبيث «يجمع ما لا يسوغ جمعه»، وهكذا قام شكوفسكي بلفت أنظار جيئه على هذا الأمر. ثم أقدم أينشتاين على إخراج مسرحيتين للأديب سيرغي تريتياكوف، وكانتا ملتزمين سياسياً، بيد أنهما

كانتا «خليطاً من كلام مهيج بطولي ومن تمهيجات هزلية ساخرة». وإن العناوين الفرعية لهاتين المسرحيتين تثير الاهتمام لأنها توحى ببروز فنون جديدة وهجينة تماماً. ولمسرحية «هل تسمعي، يا موسكو» عنوان فرعي وهو «مهرج صاحب» ولمسرحية «أقنعة للغاز» (١٩٢٤) عنوانها الفرعي «ميثودراما صاخبة».

أخيراً، لا يسعنا أن ننسى عمل المخرج دومير هولرد. وسوف تغدو أعمال إخراج هامة بالنسبة إلى تطور المسرح في روسيا وفي أوروبا. فقد بقي أقرب من الجمالية الموالية لنزعة المستقبلية حينما أخرج «غز هزلي». غير أنه، منذ عام (١٩٢٢) دشّن الإخراج الملتزم بمذهب البنائية (constructiviste) لنزعة فنية في النحت والأدب تبرز أهمية بناء الموضوع، مع اقتباس أصيل لمسرحية كرومليتك: «زوج مخدوع رائع». فإن الدور الجهلواني والساخر الذي قام به الممثلون والذي تخيله هذا المخرج حينذاك، طبقاً لمبادئ الميكانيكا الحيوية، قد حول المسرحية إلى هرجة مرحة ضخمة. وفي النهاية، قام مييرهولد بإعادة كتابته الراديكالية لمسرحية (الغابة) للأديب دوستوفسكي، مركزاً على دور التمهريج الهزلي، وذلك إذ توسّل على نحو منتظم بعناصر استقاها من الميوزيك - هول: إيمائيات، أدوار خفية يد سحرية [شعوذة]، كلام متكرر مذوط ببعض الأدوار، ألعاب شعوذة بارعة، شتى التمهريج.

في بلجيكا، بدأ الـ «فلامش فولكس تونيل» (V.V.T)، (بحث من المخرج الهولاندي جوهان دوميستتر - الذي اجتذبه بشدة المسرح الروسي الموالى لمذهب المستقبلية ولمذهب البنائية) يسعى إلى صيغة المسرح الكاثوليكي الحديث الذي من شأنه التأثير على الجماهير. ومن المحتمل أن هذا المسرح كان يضم العديد من التقاليد الشعبية: «استعراض سوق خيرية، هرجة السيرك، مهزلة مأسوية، إيمائية، مسرح عرائس، أقنعة على غرار إنسور» [Ensor: رسام بلجيكي (١٨٦٠-١٩٤٩) كانت نزعتة تتحو إلى المذهب الواقعي وإلى المذهب الانطباعي].

قام دوميستتر بتعريفه الكاتب المسرحي الفلاماندي تايرلينك على بحوث المسرح الروسي (ميير هولد وتايروف)، وحثه على الكتابة بمنحى هذه

الطريقة بغية إثراء لائحة الـ V.V.T. ومنذ عام (١٩٢٦)، شجع أيضاً ميشيل دوغيلدرود على المثابرة في الصيغة التي اكتشفها لتوه: أي صيغة مسرح تستحوذ عليه تماماً روح الميوزيك - هول وأشكال فنه. ولا جرم أن وضع غيلدرود بقي فريداً من نوعه في التقليد الذي يشغل اهتمامنا. وفي أغلب الأحيان، ظلت التظاهرات المسرحية الممهورة بطابع الميوزيك - هول مسرحيات قصيرة جداً (توليفات من المنحى المستقبلي) أو حفلات باليه لا نصوص لها (كوكثيل، مارينيتي، استعراض كوكتو). لكن المسرحيات المستقبلية كثيراً باتت نادرة جداً. وبقي دوغيلدرود، بصورة محتملة، الوحيد الذي أفاد، خلال ثلاثة أعوام (١٩٢٦-١٩٢٨)، إفادة حقيقية أدبية من بحوث عقد العشرينات، إذ أنتج أربع مسرحيات طويلة تتسم بكتابة تنعم بأصالة عميقة: «موت الدكتور فوست» و«مأساة من أجل ميوزيك هول» و«دون جوان أو العشاق في الخيال» «دراما - هرجة مرحلة لأجل ميوزيك - هول» (١٩٢٨) و«صور من حياة القديس فرنسيس الأسيزي» (١٩٢٦)، و«كريستوف كولومبس» (١٩٢٨) فكانت المسرحيات الأربع الموالية للمنحى العصري (Modernisme) والمهملة في أيامنا بصورة مبالغ، وهي توضح توجيهين من المنحى الكبيرة لهذه الصيغة: إما الابتذال الجنري للقيم بوسيلة المزائدة بالسخرية الهزلية (فوست، دون جوان)، وتعظيم البطل المنعزل عن الناس (كولومبوس) أو تعظيم القديس (فرنسيس الأسيزي) الذي يخاصم حشداً من الساخرين لأنهم غرباء عن عالمه [عالم القداسة].

وبغثة نوعاً ما، حوالي عامي (١٩٣٠-١٩٣١)، بدا المنحى الساخر غامضاً وقد نضب. وانكفأ المسرح إلى الرزانة المتلزمة بالواقعية (Réalisme) وإلى النغمة والتعبير. بيد أن فضائل السيرك والميوزيك - هول لم يشملها النسيان. فكلما تتأهب المسرح حاجة التجدد، سيعود إلى الفنون الشعبية ليستقي منها مراحه. وهكذا سيكون الوضع مع مسرح العيث خلال عقد الخمسينات (بيكيت، إبونيسكو، أداموف)، مع غومبروفيتش، تاديوش كانتور وآخرين عديدين.

ماياكوفسكي (Maiakovski)

خلال شهر نيسان / أبريل لعام (١٩٣٠)، كرس ستالين فلاديمير فلاديميتروفيتش ماياكوفسكي بصفته شاعراً للثورة، ف قضى على أيام حياته: «لا تتحوا باللائمة على أحد [...]» * فمركب الحب قد ارتطم بتقاليد الأعراف». ترى هل هذا مصير مثالي ومأساوي؟ هل هذا رمز الهوة الفاعرة ما بين ثقيف أهل الفكر والسلطان السياسي، أم هو المآل المنطقي لمشوار شاعري مفارق؟ إن ماياكوفسكي المطل بجميع قامته المهيمنة على الفجر هذا من القرن العشرين، ركز في ذاته تناقضات بلد روسي ثوري، فنحت صوب الإرهاب الستاليني. وبصفته شاعراً غنائياً متنوع الميزات، بذل ذاته للثورة جسداً وروحاً. «إنها ثورتِي!» كذا قال: وسعياً منه إلى خدمتها راح يشد الخناق، واعياً، على ذاته الغنائية، «ويكره نفسه سائراً على حنجرة غنائيه، هو». وبصفته مُستخدم الدولة قد بات واحداً من الصانعين الكاملين للقيادة الاجتماعية.

لَيْسَ قَطُنُ الْحَنُوتِ وَلَتَعَشِ الضَّغِينَةُ:

أما «المسيح» الذي صلبه ثقيف الجمهور، فإن ماياكوفسكي متأهب لكي يُحب من أهائوه، كما يفعل «كُلب يلحس يد من يضربه» بل راح بعد حين، يدعو إلى الكفاح دون توانٍ، إلى البغض الطبقي. فاستأصل نفسه وداسها ليُجعل منها رؤية دامية تُقدّم للجمهور كما في قصيدته: «سحابة في البنطال» (١٩١٥).

وفي سعيه إلى حب ظمئ دون انقطاع، اتبرى الشاعر يخلط الضغينة بالشفق. والتحق الحب الشخصي - وقد خائنته الأعراف التقليدية - بالحب الشامل للعالم الذي لا يؤخره سوى روح البرجوازي الصغير: «يا ترى، متى

تقوم الأرض المحرومة من الحب بالانكفاء أخيراً عند صرخة أولى يطبقها أحد الرفاق؟» كذا ارتفعت صرخته. وبانتظار ذلك الحين، ظلت كلمة الإعزاز: الضعيفة «الحقد الذي يرص بنيان التضامن»، وبغض «البطينين من أناس قد تلقن أن يحقد عليهم منذ طفولته»، وبغض حياة رتيبة في كل يوم وبغض الرأسمالية والبرجوازية، وجميعها يعيق الحب.

المنادي بحقائق المستقبل:

لقد نطق الشاعر أن يغدو نبي الثورة. فرأى «من خلف جبال الزمان قدوم من لا أحد يراه»، واقترب عام (١٩١٦)، في «إكليل أشواك الثورات». الرسول الثالث عشر - هكذا كان عنوان قصيدته الأصلي - وبعد حين وجد في شخص لينين «الإله المحارب، المنتقم والمعاقب»، إله ديانتته المنتزعة بالمذهب المادي Matérialisme وذلك في كتابه (فلاديمير لينين، ١٩٢٤).

تقدم الشاعر الموالي لنزعة المستقبل، مرتدياً بلوزته الصفراء المتحدة، «وقحاً، لاذعاً»، «مرعداً العالم بجهير صوته»: «لكن يا رفاقيل، هل نسيته؟ / لقد نسيت راستريلي / وما قد أزف الوقت / لكي يقوم الرصاص بوبل من قصفه جدران المتحف / فيها! أطلق النار على الرث من كل شيء، أطلقها بفوهات الحناجر» وينحو الكلام إلى المدينة صوب الجماهير وثيف المجتمعين.

وإذ لبث نواقاً شراً إلى الخلود، فقد نظم أبيكاً شعرية حول راهنية ما يجري، حول الدعاوة، أبياتاً مذكورة للنسيان. أما قصائده الغنائية العظيمة، فلم تحظ برضى السلطات. والشاعر الذي كان يتأمل صنوه المتأهب لإلقاء نفسه من الجسر، في قصيدة ثوروية، قد أنجز ما تنبأ به.

في هذا الفصل الأخير من مأساة ماياكوفسكي، التحقت الحياة بالشعر. وكما كان إنجاز المصير في المسرحيات الإغريقية، قامت الوفاة بحل المتناقضات. وليس الزمان القشيب الذي يؤذن به موقوفاً على الشعراء.

دانونزيو D'Annunzio

في فرنسا، كان يُطَنَّق على غابرييل دانونزيو D'Annunzio (١٨٦٣-١٩٣٨) اسم «السيد المُستخدِم». وفي الواقع، إذ حدته الرغبة إلى أن يسلم عن ثقافة «إيطاليا الصغيرة» طابعها الريفي، في نهاية القرن التاسع عشر، كما حدته إلى أن يُشرَّع إيطاليا على أوروبا، فقد غدا الكاتب الأبروزي [من إقليم أبروز الجبلي في وسط إيطاليا] مَخْبِرًا حَقِيقًا لا ينضب وموالياً لمنحى التصنع ونزعة التكلف Maniérisme وراح يستقي من ضروب التراث الأدبي والمكتبات، وحتى معارض الرسوم التي يصادفها طوال طريقه. فأدخل في قصصه الداتيوزية كلا من الرسوم والشخصيات التالية: هيرودياذ أو أورفيه لـ مورو، والـ - بانتيزيله لـ كلايست، وصالومييه وايلد، وبُسيشييه المنطرحه لـ بورنز جون، والـ - ميدوز، لـ خنوف، وهلم جرا....

مَخْبِر:

في المضمار الشعري، انفتحت المروحة مع الملاحظات في ديوان: «قلب قلس» وهي المنبثقة عن مصوِّرات متجانسة هيلينية، برناسية، كردوشية - «في البداية حقاً» (١٨٧٩) و«أغنية جديدة» (١٨٨٢) - ثم انغلقت مع الرعشات الرقيقة، الرهافات السامية الأنيفة في (قصيدة فردوسية ١٨٩٤)، لكي تتمدد فيما بعد مع سكير الجنون والتحولات في «تسابيح» وخاصة في الـ «ألسونة» (١٩٠٣) L'Alcyone.

إن ميدان سرد القصص على المقدار نفسه من التنوع، لكن اختلافات الأنماط اتسمت بالمزيد من الوضوح الجلي في تأليفه المسرحي المعذب حيث الكلمة الزائغة، والمنطوقة بجهارة، تتغلق - في عنف حساسيتها حيال الصالون البرجوازي و«المسرحية المتقنة» - على تغيرات للفترة الأولى في

ما بعد الحرب، وعلى التبعديات المستقبلية، وعلى الأمور الغربية لدى أصحاب «السخریات»، وعلى خرافات بيراندیو التي تفوق الواقع، وعلى أصناف القلق الميتافيزيقي لدى بونتيمبيلي وروسو دي سان سيغوندو.

أما مسرح داتوزيو فهو يشمل مسرحيات جن، مع أوائل ما أنتجه من (الأحلام)، والمناقشات على نمط إيسن حول الفن وحياة «الجوكوندا» [أي لوحة الفتاة الساحرة] (١٨٩٩) والمشاهد الرعوية، والتمثيل المقدس، والنزعة الشبقية للفن، وجميع ذلك على بداية ظهوره في «استشهاد القديس سيباستيان» (١٩١١)، وفي اتخاذ المواقف الإيديولوجية حول «الجماهير والسلطة» في (المجد، ١٨٩٩) وفي (المركب، ١٩٠٨)، حيث موضوع المرأة المُنغوية تُشَفِّعُ بموضوع جمهور العصيان وجمهور التهلك والمريدة.

مصير «قائد» dux:

إنما بمنحى التفاعل ما بين الخرافات الجماعية والخرافات الفردية، نزعَت الإستراتيجية لرفع شأن الشاعر الذي يُحوَّل كل حركة من حركات حياته الخاصة إلى حدث عام. فيبدو ضرورياً، في مجمل الكلام، أن تُعَدَّل صورته الذاتية، طبقاً لتطور روح العصر. وفي الواقع، ما الذي يجمع «أورفيّه» [أي الشاعر الموسيقي] (Orphée) الإسكندراني، المُفسد ومتعدد الأشكال في البداية، بالخطيب الداعي إلى التدخل وإلى الحرب في فترة ما بين (١٩١٥-١٩٢٠)، أو بالملك لير Lear الذي أُغضِبَ وبات شديد الشكامة، من جراء الانهزام خلال السنوات الأخيرة في الفيكتوريال، إن لم تكن هذه الكتابة. كتابة تفاخرية، وبوسعها أن تغدو هي ذاتها عملاً، كما، على سبيل المثال، حينما نفن الشاعر بعض المراكب تحت العشب (ونلك مجاز شعري كلاسيكي قد صار زينة مألوفة)، وعندما شارك في مسرحية أضحوكة بوكاري (La Beffa di Buccari) أو في «بعض الاستعراضات» في مدينة فيوميه. وراحت هذه الاستعراضات تعلن تيار المنحى الفاشي بوسيلة رموزها وشعاراتها وسيرورة احتفالاتها، ولتُث كل هذا خليطاً جمالياً وسياسياً، وتكراراً عاماً لقدرة على الإقناع قلما تكون مكتومة في ليامنا وقد فوض أمرها للمجموعات الإلكترونية.

كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)

«نحن في وضع مسافرين بالقطار وقد طرأ لهم حادث
أليم في نفق طويل» (فرانس كافكا Franz Kafka)
«لـ كافكا، الكافكا فأرة زرقاء صغيرة رائعة كمثُل
القمر الذي نادراً جداً ما شوهد. إنها فأرة لا تأكل
اللحم، بل تكفوت من أعشاب مرة المذاق. ومُشاهدة
هذه الفأرة مشاهدة ساحرة لأن لها عيني إنسان.»
(فرانس بلي Franz Blei «كتاب الحيوانات الكبير»).

اللاوطن له:

وُلد فرانس كافكا بمدينة براغ في أسرة يهودية. وشب واشتغل وكتب
بالألمانية في هذه المدينة الناطقة بلغتين، بصفته مواطناً للدولة النمساوية /
المجرية المتعددة الجنسيات، ثم كمواطن للجمهورية التشيكوسلوفاكية. وهذه
الحياة لمواطن عالمي (في ظاهرها وحسب) وقد تم تحديد لها من جراء الوضع
السياسي لما بين الحربين [الأولى، ١٩١٤، والثانية، ١٩٣٩] كانت تخفي، في
نهاية المطاف، وضع إنسان لا وطن له: [لا جنسية له].

لبث كافكا مهموراً بطابع وضعه كإنسان لا جنسية له (السنياً)، موزع ما
بين اللغات اليهودية والتشيكية والألمانية. وإن العزلة، وغياب العلاقات، والمنفى،
واقفاد الهوية وسمى أبطاله الذين يُدعون (كـ). وحسب أو المنسلخين عن كل
اسم، ويتعذر تحديدهم في وجودهم الزماني أو الجغرافي. ويتحدث كافكا، في
نصوصه، إلى الإنسان عامة، إلى العالم بكامله. وعلى غرار ريلكه Rilke، إنه

واحد من هؤلاء الحنونيين في أوروبا، الكوزموبوليتيين [أي العالميين] الذين ينسلكون عن النزعات الإقليمية (Particularismes).

فليس بالتالي، من المدهش أن شتى الأمم، ومنها الأمة الفرنسية، قد حاولت أن تمنح جنسيتها، روحياً، لـ كافكا هذا الذي لا ينتمي إلى أي مكان في العالم. وراح كافكا يعتبر نفسه مؤلفاً ألمانياً، رغم أنه، في حلقة الكتاب الألمان مثل فرانس فيرقل وماكس برود - صديقه وناسر كتبه مستقبلاً - قد احتل مكانة خاصة: إذ كان يتكلم التشيكية بطلاقة ويتردد إلى مدققي تشيكوسلوفاكيا. وبالنسبة إلى رينك أو فيرقل، Werfel مؤلفي «مدرسة براغ» العتيقة، لبثت لغته على بساطة مفرطة، فقيرة أو تكاد. ومع هذا، مع كافكا سارد القصص، مثل رينك المؤلف الغنائي، ارتقت الآداب الألمانية إلى قمة جديدة. وكما رأى كورت توخولسكي K. Tucholsky: «كان كافكا يحرق نثراً أوفر وضوحاً وأرقى جمالاً مما كتب بالألمانية في أي يوم مضى، وحتى هذه الآونة». فإن أسلوبه الإنشائي العاري من الزخارف، الكثيف بلهجته الخطابية يمضي من الجفاف الإداري حتى لهجة الالتزام بمرافعة شديدة الحماسة. ومع توما مان، قد غدا كافكا، عقد عام (١٩٤٥)، في ألمانيا وجميع العالم المؤلف باللغة الألمانية الأكثر تعليقاً عليه.

القرار الأبوي وعالم الخيال:

إن موطن الخيال والتخيل l'imaginaire لدى كافكا وجد أصدوله في عالم طفولته بمدينة براغ. ووالد كافكا، وهو البائع الصغير في إحدى قرى بوهيميا الجنوبية، وبجهد حثيث، قد صار رجل أعمال له أهميته في براغ. فأرسل بكر أولاده الستة، فرانس، إلى المدرسة الابتدائية الألمانية، ثم إلى المدرسة الثانوية الألمانية في ألتستاد، وإلى الجامعة الألمانية كارل فردينان في براغ. فقد توخى النجاح لولده، غير أن ولده ظل يبغض هذه المدينة ذات الطابع الألماني، فقد افتقد فيها الحب وهذا ما تسبب له بالمرض والعناء.

في التاسعة عشرة من العمر، كتب إلى رفيق دراسته في كلية أوسكار بولاك: «لا تزال براغ تلاحقني [...] * فلا بد لي من التأقلم معها. وقد يذبغي

علينا أن نشعل النار في طرفيها... وعندئذ، قد يتسنى لنا أن نجث جذورنا منها.» وإن «الرسالة إلى الوالد» (١٩١٩) الشهيرة تظهر كم عانى كافكا من رغبة أبيه في أن يصيره «شاباً قوياً ومقدماً» يندمج في البرجوازية الألمانية اندماجاً موفقاً.

إن عالم كافكا الأحلامي onirique يعكس توترات عالم عائلته: فمن جهة القضية، أي محكمة الوالد القاسية، والحذر الذي يُتلف كل اتصال وينكفى عليه ذاتياً، فيسعى إلى «كل ما ينقذه». ومن الجهة الأخرى الإحاشة [تعريف الطريدة للصيدانين la traque] والمعرفة. فهو في عراك مع والده، وتغدو الأم الصياد الذي يلاحق الطريدة في رحاب الأسرة. وقد سجل، في عام (١٩٢١): «في نهاية المطاف تراوطني هذه الفكرة، ألا وهي أنني، في طفولتي الأولى قد تغلب أبي عليّ، وألني الآن، من جراء الكبرياء وحب الذات لا يسعني أن أغادر حلبة المعركة، طوال هذه السنوات كلها، مع أنني أظل مقهوراً دون هواده.» وهنا تماماً يوجد، دونما شك، مفتاح موطن أحلام كافكا الداخلية فقد كان على علم بنظرية فرويد عن الأحلام بصفتها رغبة في الإنجاز. وقد ظل فرويد يعتبر الكاتب رجلاً حالماً في يقظته rêveur veillé، ويغدو له العالم وسيلة لجوء وملاذ.

ثمة مفتاح آخر لعالم اللامعقول والمناهات حيث تتحرك شخصيات كافكا، ولابد من البحث عن هذا المفتاح في العالم القضائي حيث سيتحرك هو فيما بعد. وفي غياب شيء غير ذلك، درس كافكا الحقوق، وعقب فترة قصيرة لمزاولة أمور المحكمة، تم استخدامة عام (١٩٠٧)، في شركة التأمينات الإيطالية: التأمينات العامة وبأجور هزينة. فاحتقر كسب المعيشة هذا الذي يُبقيه سجيناً «من الساعة الثامنة صباحاً وحتى الساعة مساءً»، يا للقرص! إنه كسب يختلس منه الوقت الضروري للكتابة، وهذا الوقت هو الأجدى في حياته. وفي عام (١٩٠٨)، التحق بمؤسسة أربايتزر /ألفول فيرسيخديروتس/ انجالت في براغ، حيث سيعمل حتى تقاعده المبكر عام (١٩٢٢) وصار هناك الأمين الأول (رئيس الدائرة)، وكان العمل ينتهي هناك منذ الساعة الثانية بعد الظهر. ورغم ذلك، لم يُقدم كافكا على الكتابة إلا قبيل

منتصف الليل، عندما يظل كل شيء على الهدوء، فيروح يعيش «حياة رهيبة مزدوجة، لا يُفلت المرء منها، دونما شك، إلا بوسيلة الجنون». فالعالم القضائي مع سلطاته، وجلساته، وتراثاته البليدة، وجميع إجراءاته، عالم سيُمثل في كتاباته الذثرية وحتى في اختيار العناوين (القرار، الدعوى.....) وفي هذه الفترة تماماً نشر كافكا ثمان قصص صغيرة بالنثر، في مجلة «إيبيريون» Hypérion.

مراسلة وحياة عشق:

في عام (١٩١٢)، صادف كافكا، في منزل ماكس برود وكيلة مفوضة من برلين في الخامسة والعشرين من عمرها، وتدعى فيليس باور Félice Bauer فانطلقت مراسلة كثيفة استمرت خمسة أعوام (رسائل إلى فيليس) ولبث بينهما صلات معقدة أفضت مرتين إلى الخطوبة ثم إلى قطعها (١٩١٤-١٩١٧). وإن إدراكه الواعي لنزغته إلى الكتابة ظل منوطاً ببداية الصلات هذه. وعقب الرسالة الأولى إلى فيليس بيومين، كتب في ليلة ٢٣ أيلول / سبتمبر سنة (١٩١٢)، قصة «القرار» حيث نقل عواطفه الشخصية حول (حفلة عرس محتملة مع فيليس)، وذلك عن الشخص الرئيسي المدعو جورج بنديمان الذي أنبأ صديقاً له، ووالده بزواجه الوثيك بالمعمدة فريدا براندنفيلد. وفي السنة ذاتها لظهور «القرار» صدر كتاب كافكا الأول «الاحترام» مع ثمانية عشر من المشاريع بالنثر. وإذا أوقنت رسائل فيليس حماسه، شرع يحرر، عام (١٩١٢)، أعماله الرئيسية: فعلاوة على «القرار» كتب «التحول» وأكبر جزء من مقطع رواية «الفقيد» التي صدرت سنة (١٩٢٧)، تحت عنوان «أمريكا».

غادر منزل أبويه وشرع، عام (١٩١٤)، يؤلف رواية ثانية «الدعوى» حيث تظهر فيليس باور وقد أطلق عليها اسم الآنسة بورستر. وارتبطت نهاية علاقاته بفيليس بالدلالات الأولى لظهور مرضه بالسل. ورغم معارضة والده عقد خطوبته، للمرة الثالثة سنة (١٩١٨) على «جولي فوهر يترك» ابنة خذاء له من «الغرابية ما هو أكثر من الحزن». وحيث أن الشقة المشتركة لم تكن

بعد حرة، رأى كافكا في هذا الأمر إشارة من القدر، فأوقف في الحال كل إعداد للزواج. وخلال عطلته السنوية في ميراندو، عام (١٩٢٠) تعرّف كافكا على الصحفية التشيكية ميلينا جيزنسكا، فهاشم معها «حباً بالمراسلة» جديداً. وإن حبه لميلينا، والوقت الحر الذي يمنحه تقاعده المبكر، حتّاه على أن يؤلف رواية ثالثة: «القصر» (١٩٢٦). وفي هذه المرة، لم تجر الأحداث بمدينة براغ، بل في قرية لا اسم لها، وقد استخدمت «زوراو» نموذجاً لها.

كانت المراسلة مع ميلينا، بالمعنى الحقيقي، مراسلة مرموقة: «يعني تحرير الرسائل تعرية المرء ذاته إزاء أشباح تنتظر هذا التعري بشراهة. فالقِلات المكتوبة لا تبلغ مقصدها، بل تقوم الأشباح باجتراعها فيما تثبت على طريقها». وإن كون شتى خطيباته لا يسكن في براغ، أمر نموذجي للذعر الذي يشعر به الكاتب من التواصل: «هذه الرغبة في [الاتصال] بالناس، الرغبة التي تراوطني ثم تتحول خوفاً وذعراً حين تتحقق، لا تبلغ مآلها إلا خلال العطلة السنوية».

عبقريّة كافكا:

خلال صيف عام (١٩٢٣)، فيما كان كافكا يمضي عطلته السنوية على شاطئ البلطيق، تعرف على فتاة شابة في الثامنة عشرة من عمرها، وتدعى دوراديامانت، وقام معها باستئجار شقة في برلين - جنينغليس في شهر أيلول / سبتمبر. فغادر براغ معارضاً إرادة والديه. ووصف كافكا هذا التحرر من الأهل، ومن والده، ومن مدينة براغ بأنه «أعظم مأثرة طوال حياته». ولبثت جميع محاولاته الزوجية في نظره «أعظم محاولة لخلاصه بل الأوفر وعوداً؛ ومن الحقيقي أن إخفاقه قد كان عظيماً بنفس المقدار». واتهم كافكا والده بأنه سبب إخفاقات محاولاته. فكتب في «الرسالة إلى الوالد»: «[...] * في هذه المحاولات قد اجتمعت، من جهة، كل القوى الإيجابية التي ظلت تحت تصرفي؛ ومن جهة أخرى، تألّبت بجنون جميع القوى السلبية التي وصفتها بمثابة عاقبة لتربيتي: أي، الضعف وافتقار اليقين والشعور بالذنب؛ فلبت تشكّل، حرفياً، عائناً بيني وبين الزواج». وكتب، من برلين إلى ماكس برود: «قد أقلت من

الشياطين؛ فإن تغيير منزلي في برلين قد غدا راعياً. يبحثون عني ولا يعثرون علي.» بيد أنه لم يُفَلت من المرض. وفيما بعد سنة واحد بالكاد، أمضى أسابيعه الأخيرة في بعض المصحات. أما دوراً نيامت فقد صحبته حتى مصح كيرلينغ حيث مات في شهر آذار / مارس سنة (١٩٢٤). ودفن في مقبرة اليهود بمدينة براغ في ١١ حزيران / يونيو من السنة نفسها. ولاحظ كافكا، قبل موته بأربعة أعوام، ما يلي: «السبب الذي من أجله يكون حُكم الخلف على فرد من الناس أوفر عدالة من حكم المعاصرين، سبب يكث لدى الميت؛ فالمرء يزدهر في طبعه بعد موته وحسب: «on s'épanouit après sa mort».

كان لهذا التصريح دلالة تنبؤية بالنسبة إلى أعمال كافكا، فبعد موته بخمسين سنة تقريباً، اعترف العالم بعبقريته. فإن كافكا تخطى النسيان، حيث أن صديقه ماكس برود لم يأبه بإرادة المؤلف الأخيرة، ألا وهي «أن يحرق دونما استثناء» جميع مخطوطاته، إذ رأى كما فعل توماس مان، أنها جزء «مما هو الأوفر جدارة بأن يُقرأ من نتاج الألب العالمي». وإن الألييب الفرنسي أندريه جيد في يومياته، بتاريخ ٢٨ آب / أغسطس (١٩٤٠)، كتب ما يلي: «قد لا يكون بوسعي أن أقول ما يعجبني بالأكثر [في كافكا]، وهو الملاحظة الموائية للنزعة الطبيعية في عالم وهمي عجيب؛ لكن دقة الأوصاف المثبوتة تستطيع جعل هذا العالم، في نظرنا، عالماً حقيقياً، وكذلك تفعل الجرأة الواذقة من الانحرافات بمنحى ما هو غريب ومدش. فهنا يكمن الكثير لننقله. فإن انقباض النفس المنبثق من هذا الكتاب يظل في بعض الأحيان باهظاً لا يطاق أو يكاد... فترانا كيف لا نستطيع أن نقول لأدسنا: هذا الرجل المطارد، إنما هو أنا؟».

في كل هذا التأكيد، بقيت شتى الخطوط الهامة من تفسير أعمال كافكا: الفلسفية منها والوجودية والدينية والاجتماعية والتحليل النفسانية.... في الآونة الراهنة، وتقياً لما فعلته الطبقات الناقدة لعمل كافكا في ألمانيا وفرنسا، ينحو الاهتمام مجدداً إلى النصوص باتجاه تحليل فيلولوجي بحث. وتطراً على البال كلمة هيرمان هيسه في رسالة إلى طالب شاب تقول: «ليست كتابات كافكا بحوثاً حول مشكلات دينية، وما وراثياتية، وأخلاقية، بل هي أعمال

شعرية... ليس لكافكا ما يقوله لنا بصفته ثيولوجياً [لاهوتياً] أو فيلسوفاً، بل بصفته كاتباً وحسب».

إن الكاتب يتناول الخطوط الهامة الأولية، على الصعيد الداخلي لحياة منعزلة، منفية، في عدم اليقين. وتشهد على ذلك اللوحة التالية: «إذ تنظر نظرة يلطخها النّس الدنيوي، نرى أننا في وضع مسافرين بالقطار وقد طرأت حادثة أليمة عليهم، في نفق مديد، وتماماً في مكان حيث يكون ضوء المخرج ضئيلاً هزياً حتى يتوجب على النظرة دوماً أن تبحث عنه، ودوماً تفقده. فالدخول والمخرج ليسا حتى أكيدين. ولكن حولنا، في بلبلة الحواس أو في حساسيتها المتفاقمة، ليس لدينا سوى أشخاص على جم من القباحة؛ وحسب مزاج كل واحد منا وحسب جروحه، ثمة تحرك كاليثييدوسكوبي [مُوهم ذو أشكال وألوان] ويسحرنا أو يُضنينا بالتعب. فتراني، ما ينبغي عليّ أن أفعل؟ أو: لماذا يترتب عليّ أن أفعل ذلك؟ وليست هذه التساؤلات من هذه المناطق».

في مثل هذا السياق الشعري، ويقصد أن يتمكّن الأديب من وصف هذه الحياة الجوانية الأحلامية وصفاً دقيقاً، فهو يتوسل بأسلوب إنشائي لسرد خاص، ولا يتيح هذا الأسلوب لمن يسرد القصة أن ينكفي إلى الوراء متروياً في القصة، بل يحظر عليه التفكير في الأشخاص وفعلاتهم. وهذا ما يُدعى سرد القصص الشخصي ولكن بشخص غائب [هو]. وقد كتب دوماً كافكا واضعاً نفسه في منظور أشخاص قصصه. ومن ثم، يضطر القارئ إلى تحمّله الوسواس، وتثبيت الشخصيات وتصوراتهم القسرية دون تمكنه من التروي والعزوف عن كل ذلك. وهذا هو السبب الذي يؤدي بمن يقرأون كافكا إلى أن يستحوذ عليهم منطق أحلام شخصياته الذين يُدفعون دون رحمة إلى الهوة الفارغة فيفقدون وعيهم ولا يفقدون حياتهم.

بيرانديلو (١٨٦٧-١٩٣٦)

«بلى، فهنا يكمن جميع الشمر»

في الأقوال»

(لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello، ألقبة عارية)

ولد لويجي بيرانديلو في أغريجنتيه عام (١٨٦٧)، من أسرة برجوازية من أليزورجيمنتو^(١)، أسرة في حوزتها الأراضي ومناجم الكبريت. وفي بداية حياته، كان يروم الأخذ بمهنة فقيه في اللغة وعلم اللهجات (وقام في مدينة بون بالدفاع عن أطروحة في علم الصوتيات (Phonétique)، وفي علم الصرف حول اللهجة المحلية في مدينة مسقط رأسه، وبمهنة شاعر ذي دخل في الواقع، كانت مطبوعاته الأولى مجلدات صغيرة انحطاطية تضيفي سمة الرومانسية على Pomantisant قصائد غنائية، ولاسيما منها «مساء»، (١٨٨٩)، و«فصح جيا»، (١٨٩١)، و«رثائيات رينانية»، (١٨٩٥)، وقد نظمها نوعاً ما على غرار «رثائيات رومانية» للشاعر غوته وسيترجمها في السنة التالية. وقد أدى كل من الأزمة الاقتصادية والجنون الذي استحوذ على زوجته الشاب أنطونيو بورولانو، إلى تعديل مجرى حياته تعديلاً جذرياً. فصار الكاتب أستاذاً في علم الأساليب، ثم في الآداب الإيطالية، بل غداً أيضاً ناقدًا وكاتب مقالات، ولاسيما، معاوناً لصحف يومية ومجلات، حيث راح ينشر حكايات وقصصاً تتيح له صقل تقنية سرده وإرهاقها.

(١) ريزورجيمنتو: حركة النهضة التي أدت إلى توحيد إيطاليا في القرن ١٩.

[المترجم].

المسرح، مُزاولة هامشية:

إذن، رأى الأديب أن المسرح، أولاً، ممارسة هامشية. وحتى في إنتاج بداياته النظري، انطلاقاً من: «العمل المنطوق» (١٨٩٩)، وحتى: «موضحون وممثلون ومترجمون» (١٩٠٨)، أظهر الأديب المسرحي بغضاً جَدَّ واضح للانتقال إلى العمل المسرحي من عمل سرد القصة. حيث إن الترجمة المسرحية، ليست سوى خيانة وحسب؛ كما وضَّح بدقة هذا الأمر في «المسرح والأدب» عام (١٩١٨):

«العمل الأدبي هو الدراما والمناهة اللذين يصممهما ويكتبهما الشاعر: وما سيُشاهد على خشبة المسرح ليس ولا يمكن أن يكون سوى ترجمة مشهية. فهذا المقدار من الممثلين، وكذلك من الترجمات، يلبَّان يوماً وبالضرورة أغنى من النص الأصلي.»

مع ذلك، ليست هذه الأولوية الممنوحة للنص المكتوب عاريةً من التناقضات. فعلى سبيل المثال، تتأرجح الشخصية ما بين الكاريزما [الموهبة اللدنية Charisme] التي يثيرها استقلالها الخرافي، هذا الاستقلال الذاتي الذي يثبته دوماً تخيل الشاعر، وبين الإطار القصابي (Nérevotique)، المتسم بالنزعة الطبيعية والبرجوازي الصغير، الذي تتعاقب فيه مراحل حياته الأقل وسريعة الزوال! فإن الديكورات الحزينة، وعداوة المؤسسات عديمة الرحمة، والواردات البائسة، والمسؤولية الباهظة لرب الأسرة، والأمراض التي لا يمكن توقعها، فكل هذا، بمختصر الكلام، يسهم في إرهاق الموظف، وفي عزله عن التاريخ، في فترة التخلف بجنوب إيطاليا، وفي فترة جعلت الطبقات الاجتماعية الدنيا طبقات بروليتارية، كما في منع فهم الموظف آليات المجتمع التي تسحقه.

وثمة جنون الاضطهاد، وتوخيَّات وهنة، وضغائن شيطانية، وهروب في الحلم والجنون، وكل هذا يشكل الإجابة اليائسة والقاصرة من بطل الرواية على جهنم المنزل والاشغال المُستلب، والنزعة الإرهابية لذكوانر التراتبية.

إنَّ ما قبل تاريخ الروايات (من «أستاذ هزة أرضية» (١٩١٠) إلى «صقر القطار» (١٩١٤)؛ ومن «الشرك» و«أنت تضحك» وكلاهما من عام (١٩١٢)، إلى: «دواء: الجغرافيا» (١٩٢٠)؛ ومن «زيارة المقعدين» (١٨٩٦) وإلى: «المجلس في انتظار» (١٩١٦) يُراكم، في واقع الأمر، الإهانات والتحديات حيال الشخص التعس الذي يظهر له في كتابه: «الموت المُلاحق» (١٩١٨) بمثابة المنفذ الأوفر ترابطاً منطقياً والمنفذ التحريري والخروج من مسرح العالم والانطلاق إلى ما وراء الحياة والشكل الوحيد والفردى للتعويض وإقداامه على أخذ الثأر.

وهناك سلسلة من القصص، لها بمثابة إطار مكتب المؤلف، الذي يُمتلئ أحياناً مرتدياً سمات محام يتهافت عليه زبائن مضطرون، ويقومون عندئذ بسلوكات مأتمية تقليدية حيث يلحظ المرء تأثيرات قوطية جديدة، نجست عن إقامته في ألمانيا. وإن الخليقة البشرية، عقب تحررها من جميع روابطها الأرضية، تنزع مع الكاتب إلى الانسلاخ عن سجن جسدها، إلى تحولها ظلاً غامضاً وشبحاً غريباً لميت يعزف بألم عن الوجود، ساعياً - خارج النص وإلى ما أبعد منه - وراء تحقيق ذاته فيما يتجسد في أجساد الممثلين كما يحدث في (أحاديث مع الأشخاص، ١٩١٥):

«لُبث شيء ما ينم، في هذا الظل داخل ركن في
غرفتي. أطياف في الظل راحت بحنوٍ تنبع قلقي،
واضطرابي ووهن انهياري، وانقباض نمملي،
وكافة انفعالاتي، ولعل الأطياف تولدت منها، وما
فكنت نراقبي، وبناتريها تحدجني بحيث في، في
نهاية المطاف وبغوة، عزمت على الانقاف إليها».

(لويدجي بيرانديلو Luigi Pirandello)

ممثلون يبحثون عن شخصيات مسرحية:

لكن، إن أوصى بيرانديلو الممثلين بأن يخدموا الشخصيات المسرحية لا أن يستخدموها، وإن حثهم على أن يُضيعوا أنفسهم في استحضار الآخر، فغالباً ما يُشور أيضاً إلى المخاطر التي يتعرض لها المرء لقطع هذا المشوار

خارجاً عن ذاته، هذه الرحلة بمنحى الموات. ويكفي التفكير في المسرحية: «في هذا المساء يجري الارتجال» (١٩٣٠)، وفي الأقصوصة المتمعة القائمة في منتصف المسرح، ألا وهي «الوطواط» (١٩٢٠). لاسيما أن المؤلف - فيما تتضح نزعته إلى التأليف المسرحي، ثم إلى أن يغدو مديراً لفريق مسرحي، طوال المشوار لسرد الأقصوصة، المشوار الموازي الذي مضى به إلى «المرحوم ماتياس باسكال» (١٩٠٤)، مروراً بالمسرحية «في طور التمثيل» (١٩١٥) التي غدت «دفاتر سيرافين غوبيو، المصور السينمائي» حتى كتابه: «واحد، ولا أحد، مئة ألف» الذي صدر عام (١٩٢٦) - إن هذا المؤلف يتيح لـ «الآنا» المصاب بمرض خيالي، وللشخص الذي يحاور ذاته، أن ينحل فيغور هذا الشخص في تعدد الأشكال، وفي ما هو غير واضح من الأحوال المجانية للأوضاع الطبيعية والأحوال القصصية، التي لا أحد من الممثلين يستطيع بصعوبة أن يجعلها جلية! - ولئن كان نقياً ذا جاهزية، متسكاً ومنسلخاً عن ذاته الـ «أنا».

وعلى هذا المنوال يبرز: «ما يستحيل وصفه»، وهو كامن تحت عتبة الوعي، ويتبلور علم النفس المرضي الفرويدي للحياة اليومية، كما يلحظ ذلك البحث حول مذهب طبي خاص بالطبع (Humorisme) (١٩٠٨) في مؤلفه: «نرى أما نشعر غالباً - بأفكار غريبة من نوعها تبرز في داخلنا، وتكاد تكون مضادات من الجنون، بأفكار تنفد المنطق، ويتعذر البوح بها، وحتى لأنفسنا، وكأنها تتجسس حقاً من نفس [شريرة] تختلف عن النفس التي نعرف بها لذواتنا اعترافاً طبيعياً؟ ومن هنا، في نزعة مذهب الطبيعية، يوجد كل هذا البحث عن التفاصيل الأشد صميمية والأدق حجماً التي يمكنها أن تظهر أيضاً سوقية ومبتذلة عندما نقاربها بالتوليفات التي تسم الفن بميزة مثالية (Idéalisatrices)».

إن هذا المزيج المعقد ومتغير الشكل والصعب على التمثيل (مسرحياً) والذي يشمل إحساسات وتوضيحات شخصية تتغير دون فقطاع، مزيج يقوم بالتعويض عنه على هذا المسرح ذاته «معلّون» منطقيون، أي من لا يشتركون في الحكمة، لكنهم يكفون بمشاهدتهم الآخرين يعيشون، وقد باتوا مقوليين طبقاً لذكرى الصالونات الفرنسية / الإنكليزية المقتبسة من «دوما الابن» Dumas fils ومن «وايلد»، ولكن مع طاقة تجاوزية متفوقة بصورة واضحة جداً.

في الواقع، لم يعد هيجانهم الجدلي موجهاً فقط على الأعراف التقليدية، ومواضيع عامة الشعب المبذلة، ومفاهيم الشرف والوجاهة المحترمة، بل بالأحرى على أسس المنطق والتبادل التي وفقاً لها تنتظم العلاقات الشخصية البينية. فإن لامبيرتو لاوديزي Lamberto Laudisi في مؤلفه «كما سيحلون لك» (١٩١٧)، وأنجيلو بالدوفينو في «متعة كون المرء شريفاً» (١٩١٨)، وليونية غالاً في «لعب الأدوار» (١٩١٩) هم أبطال هذه المسرحيات المزودة بأطروحة، وهم أبطال (Nihilistes) تابعون للمذهب العدمي هم رؤوس فارغة البواطن، قوعدات خاوية، لكنهم يبوحدون بافتقارهم كياناً خاصاً بهم.

إن هذا الشخص المسرحي المتسم بالمسألية ونزعة النسبية (Relativisme) والهائج على مؤسسة الزواج التي يُهزأ بها في العقد الهزلي داخل مسرحية: «حذار! يا جياكومينو!» (١٩١٦)، هذا العقد الضائع ما بين الكاريكاتورات الحيوانية في مسرحية «الإنسان والحيوان والقضيلة» (١٩١٩)، إن هذا الشخص المسرحي يوجه، رغم ذلك، بكثرة الكلام الشديدة، مسرح بيراندينو صوب الصمت وعممة الليالي. إنها حذول تتجاوز المسرح، حذول ستمنح الكاتب شهرة عالمية، حذول ستستخدم كوساطة ما بين فترتين.

شخصيات مسرحية تبحث عن مؤلفين:

في مسرحيتي «الطافية ذات الجلاجل» (١٩١٧) و«هنري الرابع» (١٩٢٢)، نشهد تدخلات المسرح المتطفلة خلال هذين العملين، ويفضي الأمر إلى عزلة المبتكر، في وداع ظافر؛ بيد أنه يتسم بمسحة من شدة القلق، والسوداوية، لدى الحياة اليومية، ولدى أباطيلها الساحرة.

مننّذ، تعطلت آلة الإنتاج المسرحي فجأة، فيما صَدَرَ القرار حول استحالة خروج المرء من ذاته لكي يبلغ الآخرين. ففي مسرحية «ست شخصيات» التي تبحث عن مؤلف (١٩٢١) بلغت نزعة الانكفاء إلى الذات Autisme قمتها. فالمشهد الأساسي حيث يُباغتُ الوالد في الماخور [بيت البغاء] على وشك مضاجعته زوجة ابنه دون علم منه، فالمشهد هذا يقاطع دون هوادة بعودة متكررة إلى «أمس»، إلى زيف محاولات الإخراج وثقاتتها؛ فالأمر يمضي، أو يكاد، حتى طمسه محرّم tabou الصورة في النسيان. وفي غضون ذلك تكرر بشدة وتكراراً

لجوجاً مقاطع شعرية تتكرر منذئذ انتماء شتى الشخصيات المسرحية إلى مُدوّن التوصيلات نفسه. فالحركات إيان التمثيل لم تعد تمثل من إنجازها، إنما هل أفعال (Actes) تتسلخ عن كل مسؤولية، كمثل الأقوال تقريباً، وقد باتت مهترئة خاوية غير مشتركة من بعد في الرتبة الدلالية لمعنى (أقنعة عارية):

«بلى! إنما هنا يكمن الشر بكامله! في الأقوال!
فلنينا جميعاً، في داخلتنا، وفرة من الأمور! نرى
كيف بمَقَنورنا، يا سيدي، أن نثبت على تفاهم إن
وضعتُ، في ما أنطقه من كلام، معنى أمور
سريريّ وفيمتها؛ فيما يروح، من يسمعها
يعطيها، بصورة حتمية، من المعنى والقيمة ما
هو مناسب له في عالم سريريّ؛ ونَعَقِد أننا على
تفاهم غير أننا لا نفاهم البتّة»

(لويجي بيراندينو Luigi Pirandello)

أما بخصوص المسرحية: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، فبوسعنا الكلام عن التّدخل (في موطن الخيال للإنتاج المسرحي ولما هو ازدرائي أوروبي، Cynique) لنوع من الحدث، انطلاقاً من بدايات خاصة بكل من شتى الثقافات القومية؛ انطلاقاً من إخراج بيتووف Pittoeff، عام (١٩٢٣)، وحتى مسرحيات راينهارد Reinhardt حديثة العهد، عام (١٩٢٤). وفي المراحل اللاحقة من المسرح في مسرحية «كل واحد على منواله» (١٩٢٤)، ومسرحية «في هذا المساء نحن على قيد الارتجال»، نرى تفاهم عدم التناظر في المفصل الداخلي، وفي التواصلات النحوية؛ كما نرى الانفصال ما بين الممثل والمفترج، ما بين المفسّر والدور التمثيلي، ما بين النقد والتمثيل؛ وذلك في تجزئ الزمان والمكان الذي يشتمل على حيز المشاهدين وتَجَمُّع الممثلين، ويتجلى على جدران مدخل المسرح وحتى في الشارع.

لكنّ مثل عودة الحياة هذه الموائية للمنى المستقبلي والتابعة للمذهب الحيوي، يشدد على مأزق خشبة المسرح وقد باتت محاطة بوسائل الإعلام الجديدة، أو موبوءة بأشكال مشاهد المدينة، من العمل الغنائي حتى الجاز، ومن الاحتفال الديني إلى المتنوعات. وإن المأساة المُعتمّة في ألب «هابل» الكاثوليكي

داخل العاصمة حيث «أزمة» الـ «أنا» تطالب بتقنيات مختلفة، لها المزيد من السرعة والليونة، تطلعا إلى الإعراب عن الغرائز المتفككة منطقياً، والغرائز المزوّعة المذهلة. وإن هينكفوس Hinkfuss أي بائع الإحساسات والبدع المبتكرة، ومخرج مسرحية «في هذا المساء نحن في طور الابتكار»، هو الذي ينظم تدفق وتصلب صدمات وإيقاعات مُنقّدة ما بين خشبة المسرح والصالّة. وهو النموذج الأول لمن يُسلي، لمعاصر بطل مسرحية: «ماريو والساحر» للأنيب توما مان، ويؤذن، في آن معاً، بالصعود الذي لا يقاوم وهو صعود التصنع التلفزيوني.

ومن ثم، لم يعد يبقى سوى مغادرة المدينة، سوى الذهاب إلى أماكن تنعم بالسحر وتمنى بقدرٍ مشؤوم، في سميرة تجوب الطرق القديمة، بإقدام بهج وفي الثياب الرثة لمشعوذي الأسواق الشعبية، بحثاً عن جماهير مجهولة: كذا هي النعمة / زوال النعمة la grace / disgrâce المخصصة للفرقة المتفككة التائهة في الجزيرة الغامضة، جزيرة «عمالقة الجبل»، «المخطوط / وصية» le manuscrit / testament بيرانديلو، فعقب بداية كانت كتابتها في عام (١٩٣١)، توقفت الكتابة من جراء موت الأنيب عام (١٩٣٦).

المسرح الخرافي:

في الآونة الحاضرة، يغدو المسرح خرافياً، وفي طور تأثير متبادل مع موسم أوروبا السورياتي؛ وذلك بغية الحصول على أحداث مسرحية مباغدة وعجيبة وباروكية؛ وما عدا «العمالقة»، نجد فيها: «المستوطنة الجديدة» (١٩٢٨)، و«لعازر» (١٩٢٩). ومع ذلك، في داخل الأقاصيص الصغيرة خلال هذه الفترة، (مثل: «في المساء، زهرة إبرة الراعي» و«الأقدام على العشب» من عام (١٩٣٤) أو «آثار حلم منقطع» و«نهار ما» من عام (١٩٣٦) بات غموض الإدراك يبلغ ذروته. فتمة: مرايا، نوافذ، لوحات مرسومة بالألوان ظلت العوامل السحرية لرقصة من اللعب العنيف حيث يعجز المرء عن التمييز ما بين الذي ينظر والذي يُنظر إليه، ما بين المعاش وما يُرى في أحلام اليقظة، ما بين الحاضر والماضي. وكذلك هو الأمر، في ترسانة الخيالات والأشباح، ترسانة يتحكم بها الـ «سكالوغناتي» Scalognati أي الضيوف التساء - مع أنهم محظوظون - في «العمالقة»؛ فصارت

الشهوة ماثلة على خشبة المسرح. وفيما يختفي «من يأتي بالأدلة»، تتحول الكلمة: فهي تصير «طريقة إجاز» الموحى بها، وصانع حقيقة، بوسعه أن يشفي ابنة «لعازر» المشلول، أو أن يخفي جزيرة أصحاب الخبث والشر، الجزيرة التي يغمرها تلاطم خضم أمواج البحر في «المستوطنة الجديدة».

من هذا البعد الديني، من هذا النطق الكهوتي ومصدر الإيحاء، برزت الكاهنة مارتا أببا، marta Abba الممثلة الشابة التي اكتشفها المنتج المسرحي عام (١٩٢٥)، في مطبخ مناشطه كرئيس لفريق «مسرح روما الفني». ومن أجلها، خلق الكاتب أدواراً أنثوية تزخر بتوتر يجهل كل تهنة، ما بين الحيوانية والروحانية، ما بين الأمومة الجسدية والأمومة الجمالية «ديانا وال تودا» (١٩٢٧). وال مارتا في «صديقة الزوجات» (١٩٢٩)، وسكونوسكيوتا Sconosciuta [أي: المجهولة] في «كما تريد» (١٩٣٠)، وال دوناتا في «التواجد» (١٩٣٢)، وفيروتشا، الروسية الغرائبية في «عندما يكون المرء أحد الناس» (١٩٣٣) وهي ابنة الصغيرة التي شغف بها، وهو مرتعد تمام الارتعاد، شاعرٌ عجوز، لكنه انتهى إلى العزوف عنها لأنها قد تكون بنته. وإن الأمومة التي تدمج غالباً جداً في عمل بيرانديلو كموضوع، تغدو عندئذ شكلاً للتأليف المسرحي، المزدوجة الثقيلة le couple duel التي يكونها التضامن المثقاني: أم / ولد، كما في النهاية المأسوية في «المستوطنة الجديدة»، أو خلال رحلة التلقين في: «مثل الابن المستبدل» (١٩٣٣)، فهذه الأمومة تتقلب على الوحدة التي تفرض على الشخص، أي القاع الفردي، ولا يعود «الأخر» جداراً يبتعد عنه الإنسان.

أكان الأمر يعني موسماً كمثل الـ سبيرا Spera في «المستوطنة الجديدة»، (وهي امرأة زانية ومتمردة على غرار ساره في أقصوصة «لعازر»)، فإن سيرورة تحول المادة إلى روح تبلغ مقادير مدهشة أكثر بكثير: أما الأبناء فيختفون، والشعراء ينتحرون، (وهكذا، في تمهيد «العساق»، يظهر مجتمع تكنولوجي هازئ بالأمومة، مجتمعاً منذوراً ليكون رؤيويّاً في نهاية العالم)، ولكن، بالمقابل، كان القمقم الصقلي الموالي للمذهب التعبيري باتجاه البحر الأبيض المتوسط الكبير، تلهقراً بمقدوره أن يتحقق تحققاً كاملاً.

كافافي (١٨٦٣-١٩٣٣)

«أحاطوني دون أن أشعر، في جدار خارج العالم»

(كونستانتينوس كافافي Constantinos Cavafy ، الجدران)

كافافي، إنه شخصية أصلية، منفردة خارج العالم الهيليني [اليوناني]، وقد أوقف نفسه، حصراً، على الشعر وقراءة التاريخ - باستثناء بضعة أعمال نثرية. إنه شاعر حاضرنّا أخرى مما هو شاعر زمانه وشاعر الماضي. وإن أخذنا في الحسبان البيئة الثقافية الأوروبية التي لبث يماهي ذاته فيها بالأكثر، فلا بد من الملاحظة أن التتابقات مع هذه البيئة الأوروبية ظلت عديدة. ومع ذلك، على المزيد من الروابط التي استطاع إنطاقتها مع عصره، فإن أعماله تحتضن الجُم من العناصر العصرية وتتبدى على قُرب شديد من سيكولوجيا إنسان ما بعد الحرب [العالمية الأولى] فهو، بحق، يعتبر في أيامنا هذه بصفته «الرقم الأول السابق» للشعر الحديث - لا في اليونان وحسب.

رائد الشعر الحديث:

إن كونستانتينوس كافافي الابن التاسع والأخير لوالديه بيتروس كافافي وخاريكليا فوتيدس، قد ولد في الاسكندرية (نيسان / إبريل لعام ١٨٦٣) ومات فيها (نيسان ١٩٣٣). وقد ظهر، للمرة الأولى، في عالم الآداب سنة (١٨٨٦)، بتعاونه مع المجلة «هيسيرس» بمدينة لايزيغ. واعتباراً من ذلك التاريخ، نُشرت أعماله في شتى المجلات والروزنامات والصحف بمدينة أثينا والاسكندرية واسطنبول. ولبث بصورة خاصة على عائدته في أن تُطبع قصيدة أو اثنتان، في آن معاً، على أوراق، فيجمعها فيما بعد في كُراسات ويعمل

على نشرها أخيراً بشكل أوراق متطايرة، تُجلد أو تُلصق لجعلها تُدرج «خارج ميدان التجارة».

الطبعة الأولى التي قدم لها ريكاً سيغوبوللو، وجمعت ١٥٤ قصيدة اعترف بها سابقاً هو نفسه، وتم ذلك في الاسكندرية، بعد موته بستين. وتوسع نطاق ديوانه بنشر القصائد التي نُبِّرَ منها، وتم نشرها عام (١٩٨٣)؛ فيما اشتملت أعماله النثرية على ما يلي: «نصوص نثرية» (١٩٦٣) و«نصوص نثرية لم تنشر» (١٩٦٣)، والقصة «في ضوء النهار» نشرت عام (١٩٧٩)؛ وجميعها أعمال هامة. وإن كافافي، إذ أدخل نزعة الواقعية (Réalisme) في: «حياة كل يوم»، وإذ خطا الخطوة الأولى بمنحى أنماط التعبير الجديدة، قد زوّد عادات الكتابة في عصره بعناصر متفردة تخرج عن الدروب المألوفة لنظم الشعر التقليدي، وعلى نحو أعم، الشعر التقليدي الهيليني الجديد. لقد كان شاعراً «صعباً» بالمعنى الدقيق الذي يوليه سيفيريس لهذه النظرة، وعالج بقسوة شكل عمله بلغة خليطة بأسلوبه بلغة مواءمة للنفاوة الخالصة مع مسحة فيها من اللغة الشعبية: (Démotique).

والإجراء الذي مارسه لم يهدف إلى تأثير مباغت وحسب بل يمثل الإعراب عن أصالة وجودية ليست عارية من علاقة بميوله العشقية غير المباحة. إنه مؤلف علامة في كتابه: (تاريخياً بصورة خاصة)؛ ويضيف إلى خصوصيته اللغوية المفارقة، من حيث التاريخ، خصوصية مصادره: فقد اقتبس إلهامه من البيزنطيين، وأدباء العصر الهيلينستي [عصر الإغريق ما بعد الاسكندر]، ولاسيما من المؤرخين والحوليين، من آباء الكنيسة القديسين ومن الآباء الاسكندرانيين، ومن المهاجرين الذين ذكرهم كوستانطين سيفالاس في كتابه: «مختارات شعرية باللاتينية» [بلاطين موظف هام في بلاط الإمبراطورية الرومانية، وكذلك من مؤرخين أوفر حداته؛ وذلك، لكي يقارن ما اكتشفه من جديد بكل من دانتي وبعض الأدباء الإنكليز: ويتدد ونظرياته حول المنحى الجمالي Esthétisme، ونزعة البرناسيين، وأتباع الرمزية الفرنسيين، وشعراء اليونان المثقفين من المدرسة الأثينية الأولى؛ وذلك، في فترة بات فيها زملاؤه الشعراء يتجادلون في اليونان بقصد أن يفرضوا اللغة

اليونانية الشعبية دون العزوف عن التقاليد الشعرية. وإنما من جراء كل هذا يتبدى وجوده ما بين أقرانه بوضوح وجوداً لا تتأغم فيه.

الاستبطان:

شعر كافافي شعر إيحائي، ومُسْتَعْلَق، يُركز على الإنسان؛ شعر مناقض للعقل رغم منحاه العقلاني وغياب تلقائيته، وغالباً ما يغدو نثرياً، وله من الغنائية ألحان نادرة. ويجد كل هذا جذوره في العهد الهيلينستي [أي الإغريقي لما بعد الإسكندر] ويسعى إلى أن يترجم تجربة فردية واجتماعية. وهو أحياناً شعر تعليمي، ينتقل من أقصى الذاتية إلى السمة العالمية. كما يتسم بنزعات المذاهب الواقعية والجمالية والارتيائية؛ بل يحمل أيضاً طابع السخرية والإيجاز التعبيري، وبشيء من التصنع. ورغم هذا، إن ما يُبلور حساسية شعره في تعبير عصري هو شغف العشق المحظور، والتجدر [الانغلاق في «الجدران»]، كما هو الأمر في هذه القصيدة ولها العنوان عينه إضافة إلى الانطواء الاستبطاني introspection.

جدران:

«دون اعتبار لي، دون حنان، دون حنمة،

شيدوا حولي، جدراناً ضخمةً وسامقةً.

والآن، ها أنا، هنا، على جم من الغم الشديد

فلا يتأبني سوى هذا القدر الذي ينخر روعي

فقد كان لي وفرة من أموري

لأسكنكمها خارج سريري

أواه! كيف لم احتظ بنفسي

فيما راخوا ينصبون الجدران حولي؟

رغم أن أصداءً لم تطرق مسمعي

ولا من البنّائين ضجةً ضجت عني.

وبمعزل عن كل إحساس يعرّيني،

خارج المسكونة، بالجدران «أحاطوني»!«.

في الخارج، ثمة «المدينة» وبيئة المدينة، وتلبث الطبيعة غائبة عنها كل الغياب. ويظل على قيد الوجود «شيء» من هذه المدينة المحبوبة أيما حب / قليل من حركة الشارع والمخازن». وما يدخل في الحساب بالأكثر، هو ما يتهياً في السريرة، متى يترتب على الشاعر أن يجابه مأزقاً آخر، فيما يذكفى على ذاته بقصد أن يتفادى المأزق الذي تخلقه الإعازات الاجتماعية:

«النوافذ»

«في الغرف المعتمّة هذي،
حيث أقضي أياماً نخرج صدري،
ها أنذا أجوس في كل منحي
بقصد العُثور على النوافذ ساعياً. -
ومنى ستُشرِّع من النوافذ واحدة
سيُنعِم عليّ بالمواساة والسُّوى. -
لكن، ليس من نوافذ بدّة
أم أني قاصر عن العُثور عليها،
وعسى الأمر أفضل كثيراً هكذا!
ولعل النور ليس سوى طغيان جديد خفيّ.
فمن يدري أي جديد من الأمور
سوف يُصيرها ضياءً النور
تنبّجس دوماً وتُثور...».

(كونستانتينوس كافافي Constantinos Cavafy)

وبذلك، يكون كافافي أول أديب من الشعر الهيليني الجديد يقوم بتجربة مأزق مزدوج وهو يظل سجيناً في نطاق الوعي النفسي. وثمة بضع قوى تفوق الطبيعة، وهي القوى الماورائياتية. - الضرورة والقضاء، والقدر، والمصير، و«الجلبة الغامضة من الحوادث الزلحفة»، و«خطوات آلهات الإغريق المنتقمة»: (Les Erinyes) - وهي قوى تمنح المزيد من المدي للعالمها، تطلّعاً إلى مناطق «من الظلال المعتمّة»، فتجعل من هذا العالم حيزاً

أقل حرجاً على الصعید الوجودی، یدد أنها لا تُفْلَحُ فی أن تُشرِّعَ له طریق مذهب التَّعالی (Transcendentalisme) ولا أن تُرشِّدَ بوضوح - رغم شدة ورعه «الكامن» - إلى طریق الماورائیات. غیر أن كافافي یعارض الکرامة الإنسانیة حیال القضاء والقدر، والمصیر، والضرورة. وعلى إیفیالتیس [رجل دولة إثینی، القرن ٥ ق.م.] والمیدیین [شعب ایران القدیمة، القرن ٧ ق.م.]، الذي «سیفُزی بهم الأمر إلى الزوال»، وینهض كافافي بمقاومة شرسة تعارض رؤیاه الحیاة لجملة التقالید الشعریة الهیلینیة الجدیة (Néohellénique).

الشعریولدُ من الأشياء:

إلى ذاك الحین، كان الشعر الهیلینی الجدید ثمرة الكلمة والمُشاعر. أما الشعر لدى كافافي فلبث یولد من الأشياء أو الأمور، أو من الأفكار، فیما بقی التفكير، فی شعره، یُترجم العواطف. فالمرء یشهد، عبر الصمت، «تحولاً للفكرة إلى عاطفة»، أو بالأحرى، إنما العاطفة هی التي تتحول إلى فكرة. فلم یكن للشاعر عادة البوح بمشاعره. غیر أن التعتیم صیَّرَ مشاعره حاضرة تماماً، ومنَحَها تجلیها الذهنی بُعداً هاماً یُشمل أعماله بالمزید من الهالة الدرامیة، وهذه هی ثمرة تفکرٍ فلسفی. وإن إغلاق «الجدران» والجمالیة الإیحائیة لا تتیحان للطابع الدرامی أن یُعرب عن ذاته: لأنها تقصیانه إلى مضمار المُضْمَن وتلقیانه فی تضاعیف الصمت. وینبُلور الصمت بوسیلة «نزعة الشاعر الشبکیة المحظورة حظراً یقسم بالسمو والنبد المستهجن». وحث أن كافافي كان، بطبیعته، منطویاً على ذاته، فقد لجأ إلى أُنعة المظاهر الخادعة وحیلها.

فیما كان یفعل ذلك، راح یصف وصفاً إجمالیاً حقیقة الواقع المُعقَّنة: (Intellectualisée)، معتمداً التاریخ، لکی ینقل هذه الحقیقة الواقعیة إلى مضمار الماضي. وعلى هذا المنوال، خلق وفرة من الأُنعة لکی یُواری وراءها وجهه، وكثرة من الأوهام لیستر بها منحاه الشبکی، مضافاً إلى جانب الشخصیات التاریخیة الحقیقیة شخصیات أخرى خیالیة تفسح له المجال

لاستكمال صورة عالم جعله مثاليًا وشهوانيًا. وفي الحين ذاته، لجأ الشاعر إلى ماضيه، هو، وجهد في أن يجعل إحساساته الشبقية تحيا مجددًا، على الصعيد الفكري، جاعلاً بذلك جواً مغلقاً يحيى من جديد. وما يتميز به في هذا الصدد هو أن عددًا من قصائده الشهوانية قد تم نظمها عندما سبق له أن افتقد حياته الجنسية، أو كاد....

ومن جراء ذلك، وإضافة إليه، فإن غالبية أوصاف الفتيان المراهقين في شعره يظلون، على غرار فتيان القبور، أشباحاً من ماضٍ منصرم، ويوحون من الإحساس بما هو ممزق ومهترئ، فلا جرم أن انكفاء كافافي إلى الماضي لا يشكل حلماً في اليقظة رومانسياً، بل «استذكراً» كما تمتع بقول ذلك هو نفسه. وبوسيلة الوهم الخادع في الزمان، والتوافق في المكان، بعث الشاعر الماضي من زواله إلى الحاضر بوجه جعله فكراً مُعقّناً فيما ظل واعياً أن كل ما تم فقده لم يزل فقيداً إلى الأبد.

توسل كافافي بالتاريخ وعلم الأساطير والخرافات توسلاً متناظراً لكي يخلق الانطباع بأن الماضي والحاضر يتماهيان في الزمان؛ وأدى هذا الانصهار الزماني إلى تغنية هواه الشبقي والتفكير في الشؤون الاجتماعية. فإن معالجة الزمان على هذا المنوال، وإظهار وجهه وهو يخبئه أو يستخدم انعكاسه في مرآة، والولوج في موضوع من خلال فُرجة أو صدع، والتعميم انطلاقاً من أحد التفاصيل، بل أيضاً، اتخاذ مرجعيته إلى مؤلفين وأحداث، واستقائه من هذا المصدر جملًا، وكل الأمور التي ظهرت لدى كافافي للمرة الأولى - قبل أن يتم تبنيها على يد كل من إزرا باوند و.ت.س. إليوت - فإن كل هذا كَوَّنَ جُمْلَةً المقدار من الميزات الشعرية العصرية، وشكل جزءاً من هذه الإشكالات التي يصادفها القارئ في بعض المقاطع. ومن جراء الأسباب هذه قد وُصف الشعر الحديث بأنه دماغي عقلي، ونعت بأنه يعصى على الفهم الجلي، فيما لم يَمِمْ هذا الشعر الحديث إلا بتوضيحه سيرورة عملٍ يختلف عن الفكر الشعري.

بَيَسَّوَوَا (١٨٨٨-١٩٣٥)

«لست عازماً على التمتع بحياتي
[....] ولا أكوخى إلا أن أجمعها عظمة»
(فرناندو بيسَّووا Fernando Pessoa)

وُلد فرناندو بيسَّووا في ليشبونة عام (١٨٨٨)، فيما كانت المدينة تحتفل بشفيِعها، القديس انطونيوس، الذي يدين له فرناندو بأحد أسمائه. ويعدُّ بمثابة أحد الألباء البرتغاليين الأوفر أهمية وقد أدخله رومان جاكوبسون في «لائحة الفنانين العالميين الذين وُلدوا خلال عقد السنوات (١٨٨٠)، مع بيكاسو، جوتس، سترافينسكي، جليبنيكوف، لُكوربوزييه».

المهنة: مراسل تجاري:

كانت والنته تنتمي إلى أسرة عريقة من جُزر الأصوَر: ابنة فقيه في القاذون ومدير عام في وزارة المملكة، تتكلم عدة لغات وتنظم الأشعار. وامتنع والده النقد الموسيقي في صحيفة ليشبونة الرئيسية، وكان سليل أسرة يهودية أرسنقراطية (رسم بيسَّووا ذات يوم شعار نسبها) وقد قامت محكمة التفتيش باضطهاد أحد أجدادها القدماء. وإذ غدا ابناً وحيداً لعائلته - مات شقيقه في سنته الأولى، بعد موت أبيهما ببضعة أشهر - جابه بيسَّووا بغنة الوحدة، وهذا ما يفسر، دون شك، السبب لذي جعله يشعر، منذ طفولته الأولى، بحاجته إلى أن يخرع لنفسه أسماء مشاركة في الكتابة ومخالفة في الصوت والدلالة (Hétéronymes). وفي نهاية عام (١٨٩٥) تقريباً، تزوجت والنته بقتصل البرتغال في نوربان. وولد من هذا القران خمسة أخوة له غير أشقاء وقلما سوف يفقاهم معهم.

كان بيسوا تلميذاً مجتهداً في الدير الكاثوليكي ثم في ثانوية دوربان. وفيما بعد أصبح طالباً متألّق النجاح، بمدرسة التجارة وجامعة مدينة الكاب. ورغم هذا النجاح، صمم على العودة إلى ليشبونه لكي يتابع فيها المحاضرات في المدرسة العليا للآداب. بيد أنه عزف عنها بعد ذلك بعامين، حينما شرع يعمل في شركة كمراسل تجاري. ولثب يزاوّل هذه المهنة حتى ختام أيامه. ودونما شك، قد باعت بالفشل محاولاته الأخرى: كناشر كتب وعالم في النجوم وباحث عن مناجم وأمين متحف.

بعد أن استقر في العاصمة ليشبونه التي عدّها بمثابة أسرته، حظي بصداقة الكثيرين، ولاسيما ساكارنيرو، وعاش لأجل الآداب (ولكن، مع الأسف، لا من الآداب)؛ وهذا ما أدى، مرتين، إلى قطيعته عن خطيبته وزميلة عمله، أوفيليا. وكان يعي تماماً عبقريته (وعرف أنه لن يُعترف به إلا عقب موته) وها هي «المهمة» التي يترتب عليه أن يستكملها: «لست عازماً على التمتع بحياتي؛ ولا أفكر حتى في التمتع بها. ولا أتوخي سوى أن أصيرها عظيمة [...]» * وأريد فقط أن تغدو في حوزة الإنسانية جمعاء؛ ولنن توجب علي، تطلعاً إلى هذا الهدف، أن أفقد حياتي بصفتها حياتي أنا».

منذ طفولته كتب نصوصاً، وابتكر شخصيات مسرحية وصحفاً، لكنه، للمرة الأولى فقط، عام (١٩١٢)، نشر في مجلة «الصقر» بحثاً عن الشعر البرتغالي الجديد حيث تنبأ بمجيء «كاموئس - المتفوق» ومنذ ذلك الحين وحتى ختام أيامه، راح ينشر العديد من القصائد (٢٩٩) والنصوص النثرية (١٣٢) ووقعها بأسماء منتحلة في صحف ومجلات أسسها هو ذاته أو أسهم في إنشائها، ومن بينها المجلتان: «أثينا»، و«أورفيه»، ولاسيما في العديدين المنشورين، والثالث أيضاً الذي لم يُوزع؛ وهذه الأعداد تمثل مآل الحركة البرتغالية الموالية لزرعة الحداثة عام (١٩١٥). وبالمقابل، في الحقيقة، لم يسع يوماً إلى نشر كتبه، باستثناء ما حرره باللغة الإنكليزية (٣٥ سونيّة) (١٩١٨)، «أنثينس» (١٩١٨)؛ «قصائد إنكليزية» في ديوانين (١٩٢١)؛ قصائد إنكليزية في ديوان ثالث؛ «إبيثالاميوم» (epithalamium) [أي: أغنية العرس] (١٩٢١). وأيضاً، ما عدا بعض الكراسات، لم ينشر باللغة البرتغالية إلا ديوان (الرسالة)، وذلك قبل موته بسنة واحدة.

أعمال هائلة:

مع ذلك، لم يكف بيسووا يقوم بمشاريع للنشر، إذ راح يُنظم ويُصنف، لأجل هذا الهدف، الأوراق التي يحتفظ بها في صندوق: أكثر من سبعة آلاف ورقة. وهذه النصوص الأصلية موجودة حالياً في المكتبة الوطنية للعاصمة لشبونة. وهي مُفهرسة كما يقتضي الحال هذا، وقد باتت موضوع اهتمام المختصين والفريق الرسمي المكلف بطبعة ناقدة لآثار بيسووا. والأمر يعني، حقاً نتاجاً أدبياً ضخماً جداً، وبخاصة حين نأخذ في الحسبان أن الأديب لم يش سوى سبعة وأربعين عاماً؛ فنحن في صدد آثار انتقائية ومعقدة، وكأن بيسووا قد توخى البرهنة على أنه قد كان «أدباً بكامله». ويتكون هذا النتاج الأدبي من قصائد باللغة البرتغالية، والإنكليزية، والفرنسية، ومن أساليب مختلفة (شعر ملحمي، شعبي، رعوي تابع للفرعة المستقبلية)، بل أيضاً من نصوص تخيلية (الرواية بمراحل: كتاب عدم السكينة في سريرة النفس (Intranquillité)، ١٩١٣-١٩٣٤)، حيث يتساءل الأديب بقلقٍ عن مصير الإنسان:

«نحن هؤلاء الذين نسنا نحن،

والحياة عجلى، مكروبة كنيبة.

وضجيج الأمواج، في سواد الليالي

ضجة تصخب بها هذي الليالي،

وكم هم الذين لم يسمعوها في دخيلة نفوسهم

بوصفها الأمل المتأبر على تفكك أوصاله

في ظلام مشفوع بضجة مكثومة تزد كثيف!

أية عبرات لم تذرقتها مآقي مَنْ قد وصلوا

أية دموع لم تعرب عن بهجة مَنْ أظفحوا!

وفيما لبثت أسير على رمال نشاطى البحر،

غدا كل هذا، في دختلي، بوح الهوة وسرّ الليالي.

كم من بيننا! كم من بيننا أداس لا يرتكبون الخطأ

وأية بحار لا تصخب في سريرة وجداننا،
في ليل الكينونة، وعلى شواطئها
التي نشعر بها في عجيج انفعالنا!..

إن الحكايات «الفلسفية» وحكايات «التفكير» تجانب البحوث حول شتى
المضامير (الأدب الجمالية، الفلسفة، السياسة، الدين، علم التنجيم، مذهب
كتمان العلم عن غير أهله *ésotérisme* الاقتصاد، التجارة، الخ...)،
المسرحيات («البحار» ١٩١٥؛ و«فوست الأول»، و«صالومي»)، الصحف،
صفحات تفسير ذاتي، البيانات، النصوص الملزمة، الحواريات، مراسلاته، بما
في ذلك (رسائل الحب)، المقدمات، الترجمات، الخ...

إن كان لابد من طباعة العديد من النصوص، وإثبات نصوص أخرى
إثباتاً نقدياً، فإن ما نعرفه من نتاج هذا الأنيب يكفي لكي يُعتبر بمثابة أحد
أعظم المبتكرين. والنجاح الذي تحظى به آثاره، في هذه السنوات الأخيرة،
في شتى البلاد وعبر جميع القارات يؤكد ذلك. ومع أنه قد قام، طوال حياته
كلها، بعمل ثقافي وطني، فقد لبث البرتغال في عصر الأنيب يعاني من عدة
أزمات: (إذار إنكلترا بالحرب، إعلان الجمهورية، القتال ما بين الموالين
للملكية والجمهوريين، الديكتاتورية العسكرية، ديكتاتورية سالازار - وقد
سخر به أو انتقده - وتقهقر الإمبراطورية) فإن بيسوا قد اعتبر دوماً وطنه
بصفته «المدرسة الراهنة للأمة المتفوقة العتيقة»، وقد جهد بغيرة «إسهامه في
تطور الإنسانية».

بصفته معاصراً للمحرّضين على الحرب العالمية الأولى، ولمنظري
المناحي الفاشية الأولى، ونزعات الأنظمة الشمولية (Totalitarisme) عارض
جذرياً جميع هؤلاء بوسيلة موقفه الشمولي المعارض للفلسفة العقائدية
[Antidogmatisme/] وبوسيلة ذكائه المفارق، ولاسيما بنظرية
التعددية الخلاقة الموضحة توضيحاً متميزاً في أسائه الأخرى التي فرضت
عليه في سنة اندلاع الحرب: ألبرتو كاييرو، الفارو دو كامبوس، ريكاردو
رييس، فيشنته غويدس، برناردو سواريز، أليكسندر سيارش، أنطونيو مورا،

رافائيل بلدايا... هي أسماء... إذ لم تكن هو وكانت هو وإذ كانت هو فليست هو، حيث أنها لبثت هو الآخر.

وأسماءه الأخرى هذه لا تعكس نقلاً أيديولوجياً عظيماً وحسب، بل أيضاً جهداً لم يُنجز يوماً بهذا الإمعان، بقصد التقاطه أدق الإحساسات والإدراكات، ولكي يُباغت ما هو مسرحي أو مخادع ومصطنع في العلاقات الاجتماعية، بل في الابتكار والخلق؛ وبُغية التجوال في متاهات الوضع الإنساني، وبخاصة في ما له من الأكثر هشاشية والأوفر وحدة، وهو ما توحى به هذه القصيدة القصيرة [تعبير بياني نفسي Autopsychographie]:

«يُنقَنُ التشاعر من الفن التصنع

فهو يصنع تصنعاً كاملاً أريباً

حتى تؤول الأمور به

إلى تصنعه ما هو الألم عليه

وهو ألم يُحسُّ به فعلاً».

جويس (١٨٨٢-١٩٤١)

«إذ استخدم بقصد الدفاع عن نفسي، الأسلحة وحدها
التي أسوَّعها لذاتي: الصمت والحيلة والتمهق»
(جيمس جويس James Joyce، «صورة الفنان»)

في مدينة دبلن، ومن أسرة برجوازية كاثوليكية، ولد جيمس جويس عام (١٨٨٢). إن تاريخ ولادته ومكانها، وكذلك الدين الذي ينتمي إليه والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، عناصر هامة. ولا جرم أن كونه كاثوليكياً في إيرلندا، في ختام القرن ١٩، يعني أنه يمثل جزءاً من قوم انتزعت منهم حوزتهم، في مجتمع استعماري يعيش منذ أمد بعيد تحت سوط بريطانيا وبطشها؛ كما يمثل استثناءه من الثقافة السائدة لدى البروتستانت. وإن الانتماء إلى البرجوازية في إيرلندا جويس يستتبع أيضاً النموذج ذاته من النبذ. غير أن البرجوازية الكاثوليكية في ذاك الزمان ظلت، رغم هذا الوضع، تشكل جماعة اجتماعية ما فتئ سلطانها ونفوذها السياسي على نمو متصاعد طوال القرن التاسع عشر، ومذ عام (١٨٢٩)، أرَّخ التحرير الكاثوليكي. واكتشفت هذه الجماعة أنها تستطيع الإعراب عن ذاتها في أصالة منبتها التامة.

وكون جويس من مواليد دبلن، يعني تماماً كونه ابن مدينة والبقاء على بعد من إيرلندا الريفية، ومن طبقة الفلاحين خاصة. لاسيما وإن ولادته عام (١٨٨٢)، كانت الدخول في فترة بالغة الخصوبة بالأحداث التاريخية الإيرلندية، حيث جميع الشقوق السياسية والاجتماعية توشك أن تتفجر شظايا وتتهار. وخلال هذه الفترة عينا شهدت إيرلندا سقوط شارل ستيوارت بارنل،

زعيم الحزب البرلماني الإيرلندي، عام (١٨٩٠)، وموته عام (١٨٩١). وقد بدا أن موته هذا قد يلحق ضربة قاضية بالأمل المنشود بحرارة في استقلال ذاتي لإيرلندا، التي سبق لها أن سعت إلى ولائها. وتبع ذلك فترة من الإحباط وانقشاع الأوهام، حيث تُرجمت الأهواء والصراعات، ليس من بعد في المضمار السياسي، بل في ميدان الثقافة. إلا أن هذه النزعة انكفأت إلى عكس ذلك بسرعة شديدة، مع بروز جديد للمنحى القومي الإيرلندي؛ الأمر الذي أدى إلى ثورة عيد الفصح سنة (١٩١٦)، وأخيراً إلى ظهور الدولة الإيرلندية عام (١٩٢١). فترى هل ثمة حين أفضل لكي يظهر الكاتب العبقري الأول الذي أوجدته الثقافة الكاثوليكية الإيرلندية؟ ومع ذلك لن يصير الابن المدلل لإيرلندا هذه الكاثوليكية.

إن ردة الفعل النابذة هذه قد تسبب بها، جزئياً، الاحتقار المتسم بالفتوة juvenile الذي أبداه بوضوح جويس، وكذلك عزة نفسه المتمردة المتصلبة وهي التي حدثت به إلى الاستمراء بكل عقيدة. وكان لجويس والد ينعم بشيء من الطموح، بل لبث أيضاً «مدمناً للشرب، رجلاً طيب القلب» يتمادى في الإنفاق حتى أقحم أسرته في الإفلاس. وقلما ساعد كل الوضع هذا على تشجيع العجرفة. أما جويس الشاب فظل مواطناً متألقاً، ويحظى بظروف ممتازة لإنجاز دراساته، في مدارس كاثوليكية، أولاً ثم في جامعة دوبلان الكاثوليكية. ولا يستطع التأهيل الذي تلقاه إلا إبراز قيمة شخصيته الممتازة، فتكون له أيضاً ذهنًا بمقدوره أن يتلقى نظرة ناقد على المذهب الكاثوليكي وعلى الفقر، في بعض المضامير، الفقر في مجال الثقافة التي بوسع إيرلندا الكاثوليكية أن توفرها. فتبدى جويس معادياً للأخلاق اللامستبشرة في وسطه، والمعادية لتطلعاته الجديدة الموائية لقوميته. بيد أنه لم يغد مقبولاً بمقدار أوفر في رحاب ثقافة أنغلو / إيرلندية؛ وقد بقيت في ذاك الحين - بتأثير من ييتز، سينج، موور، روسل، ليندي غريغوري - ثقافة قديرة. وإذا كان بعيداً عن جميع المناحي الكبرى للثقافة الإيرلندية المعاصرة، كرر جويس التصرف الذي بات اللجوء إليه مكرساً للعديد من المثقفين أو اللاجئين الإيرلنديين السياسيين: فهاجر إلى أوروبا.

صمت، منفى، حيلة

أعانتة هذه الهجرة الطوعية على أن يقبل، بطريقته، إيرلندا وثقافتها، وأيضاً على إسانته، في آثاره، بوجود بذه. وتاماً في نهاية روايته: «صدورة الفنان» (١٩١٦)، يقوم ستيفن ديدالوس، وهو يمثل جويس، بالإعراب عن أمنيته «في أن يصنع داخل مسبك نفسه [هو] وعي عرقه [هو] هذا الوعي الذي لم يخلق بعد البتة». ويجدر بنا ألا نستخف بكذا تصريح، لأنه يترجم مقاصد المؤلف الحقيقية. «ويبقى لنا أن نكتب ملحمتنا القومية»، كذا صرخ أحد شخصيات مؤلفه «أوليس» (١٩٢٢). واعتبر جويس نفسه مبتكر هذه «الملحمة». وكما قال: الإيرلنديين هم «العرق الأشد تخلقاً في أوروبا»، ويستحقون أن تعاد إليهم صورة «صغارهم»، بوسيلة ما يدعوه جويس «مرآته المصقولة جيداً». والكتاب الذي يصفه بهذه الألفاظ هو، في الواقع، نتاجه الهام والأول؛ إنه مجموعة أقاصيص عنواها «أهالي دبلن» (١٩١٤) حيث بذل جهده لتحرير «فصل من التاريخ الأخلاقي» لبذله، وفي الحين ذاته، للقيام «بالخطوة الأولى» نحو «التحرير الروحي» لهذا البلد. ومن الممكن أن تبدو مثل هذه الأهداف غير متلائمة مع «أسلوب الخبث المتشكك» الذي، حسب رأيه، قد تم تحرير كتابه. وكذلك يتحير القارئ من جراء تأكيد جويس على قوله: إن «رائحة فساد من حفرة قمامة وحفرة أعشاب قديمة وأقذار شتى» تحوم على أقاصيصه الصغيرة.

لكن، لا بد من قراءة «أهالي دبلن»، قبل كل شيء، كتشريح ثقافي متفحص. فالأقاصيص تبرهن، مراراً عديدة، برهنة حاذقة أريية، على أن افتقاد الإرادة، وجفاف النفس اليابسة، والقصور عن العمل عملاً حراً لدى فاريغتون، إيفلين، السيد دوفي وشخصيات أخرى من القبيل نفسه، هي أمور تكشف بعمق حالة الذهن الإيرلندي ضحية الاستعمار. بيد أن جويس أهمل، بعد حين، التاريخ المعاصر مفضلاً نوعاً آخر من التأليف وسبق أنه قد حاوله، ألا وهو السيرة الذاتية ذات المسحة الرومانسية. فمن حيث الظاهر، التزم، على هذا المدوال، بوجهة معارضة كل المعارضة لما قد اختاره سابقاً من أجل صياغة «أهالي دبلن». وفي واقع الأمر، شارك كل ما فعل في مشروع ظل هو ذاته: تاريخ إيرلندا المعاصر، في نظر شخصية جعلت هذا التاريخ متعالياً:

(Transcendé) [أي: يتجاوز عالم المعرفة الحسية]، دون أن يتجنبه، مخالفاً بذلك من باتوا منغمسين تماماً فيه. وإن «صورة الفنان» يُسرد وكأنه سيرورة حتمية حتى بلوغها ما صرح به ستيفن ديدالوس مُبدئياً إرادة استقلال شرسة.

لُبث ستيفن على تمام التصميم في مقاومته كل ضغط تتنازل أمامه شخصيات: «أُتاس من دوبلان». وألحَّ على الأهمية الحيوية التي يرتكدها، في رأيه، كل ما تنقده هذه الشخصيات، أي: الحرية، قدرة الخلق والابتكار، الإخلاص، مكنة الدفاع عن تمامية شخصهم دفاعاً عنيداً. وظلَّ ستيفن شخصية مثالية، دون أن يقدمه جويس بصفته شخصية تميل إليها القلوب حتماً، ولا بصفته كائنًا لا يطاله أي نقد. ولكونه ضائعاً يفتقد الشجاعة من جراء ما يعتبره «عاراً» على شعبه، فبقي يتماهي فعلاً مع شعبه هذا. ويعلم أنه يقسم «أفكار العرق ورغابته» أي العرق الذي ينتمي إليه. بيد أنه يستمتع عن استرساله إلى التردّي في الفخاخ حيث سقط الآخرون: «عندما تؤكد نفس إنسان في القطر هذا، ينصبون له ثياباً ليحوّلوا دون انطلاقه [إلى الأمثل]. أنتم تكلموني عن القومية، عن اللغة، عن الدين. وسوف أجهّد لتفادي مثل هذه الحبال».

وفي نهاية المطاف، قرّر ستيفن مغادرة إيرلندا لكي يقدّر، حقاً، على الاضطلاع بهويته الإيرلندية والإعراب عنها، ولكي يتعلّم أيضاً، «وهو بعيد عن أسرته وأصدقائه ما هو القلب وما ينتابه من مشاعر». وإن مؤلفه «أوليس»، عقب الشروع به عام (١٩١٤)، ونشره عام (١٩٢٢)، أصبح جاهزاً للمطالعة، وبالعديد من الطرق. والأمر يعني رواية عظيمة تأخذ بالمنحى الواقعي: Réaliste وتعيد وصف جميع حركات ستيفن ديدالوس والبطل ليوبولد بلوم بمدينة دوبلان، في ١٦ حزيران / يونيو عام (١٩٠٤). ونحن أيضاً في صدد نوع من المقتطفات حيث يختبر جويس شتى التقنيات والأساليب الإشائية. فغداً أول من استخدم على نحو منتظم الحوار الفردي الجواني في الرواية الحديثة.

في الجزء الثاني من «أوليس»، انساق جويس إلى تلاعب مُبتكر ابتكاراً خارقاً للمألوف، فيه تلاعب باللغة والأساليب الأدبية. فاعتبر بصفته سابقاً لما دعاه ت.س. إليوت «النهج الخرافي»: فالتصّ مُقتبس من الميثولوجيا الكلاسيكية: أوديسة هوميروس؛ وفي وضع «أوليس» قد استخدم كبنية تحتية

لعمل يُعنى، قبل كل شيء، بوفرة جمة من الحياة العصرية. وعلاوة على هذا، تلبث رواية «أوليس»، حسب طريقتها الموسوعية، عملاً إيرلندياً بصورة عنيفة شرسة. فهذا الأثر الأدبي يظل بمعظمه على غرار الماضي الإيرلندي الذي يبرز مجدداً في الأفكار والمحادثات والتجارب لدى شتى الشخصيات طوال النهار.

وفي الحين ذاته، تنقسم رواية «أوليس» أيضاً بإدراكٍ واسعٍ للثقافة الأوروبية والتقاليد، وهو إدراك يتجلى في العديد من التلميحات والإشارات. ولا نعني بهذا أن جويس قد قاىض هويته القومية بيهوية جمالية قد غدت أوروبيةً ومنفتحة على العالم. فلا بد أن نرى في هذا الحضور الأوروبي الطريقة التي وجدها المؤلف لكي يلقي «بعرقه المتأخر» في تيار الثقافة الأوروبية. فإن «أوليس» على بعد شاسع من مجاملة إيرلندا والإيرلنديين. وعلى سبيل المثال، إن بطل الرواية إنسان من منبت يهودي مجريٍ يمنحنا صورته، هو، كرجلٍ إيرلندي. وحيث أنها ليست صورة سليل من عرق البُلد، فغالباً ما تلبث مضحكة مليئة بالخبرة والإرشاد.

لا أكتب باللغة الإنكليزية:

كانت لديه رغبة هي ذاتها في الاشتغال على كل شيء ورغبة تتواجد مجدداً على المزيد أيضاً من الوضوح في عمل جويس الأخير: «اجتماع سهرة فينوغان» (١٩٣٩)، وقد تأثر العمل في هذا النثر الأدبي من (١٩٢٣) إلى (١٩٣٨). وفي البداية، كان لجويس فكرة جد واضحة عن شخصيات كتابه وحبكته. غير أن الشخصية والحبكة تلبثان منغمستين تدريجياً كلما خلق لغة تتركب من عناصر وافدة من عدد وفير من اللغات المتداولة، من عدد مذهل لا يحصى من التلاعبات بألفاظ متعددة اللغات. ويبدو أن جويس بذاته وفّر تفسيراً للتأثير الذي يقوم به استخدام كذا لغة على الموضوع وعلى دلالة الكتاب، حين كتّب ما يلي: في شهرزاد هذه مع ألف ليلة وليلة ومن المحتمل أن هذا العمل يُدرّك أفضل إدراك كمارسة لغوية وألسنية. «إن ثورتي على التقاليد الإنكليزية، أكانت أنبية أم من طبيعة أخرى تماماً، هي مصدر جوهر فريحتي. فليست كتابتي باللغة الإنكليزية»، كذا صرّح جويس، ذات يوم.

لكن عندما نشر هذا الكتاب، كانت إيرلندا قد استردت حريتها. فإن المؤلف: «اجتماع سهرة فينوغان» يمضي إذن بالثورة إلى الأمام بجم كثير، فالأمر في صدد نبذ جويس التهامي لمتابعة الكتابة بالإنكليزية. وهذا العزوف الظاهر عن لغة القاتح يشكل أيضاً، بالنظر إلى هذه اللغة ذاتها، نوعاً مختلفاً وفي الآن نفسه، إنها إيرلندا والأمر الإيرلندي يشكلان الموضوع المركزي لهذا الكتاب. غير أن هذه الزوبعة الإيرلندية تتلف عدداً جماً من العناصر الأجنبية: اللغات الأوروبية، بل أيضاً الأدب، تاريخ أوروبا وثقافتها، ومروحة كاملة من المواد الصادرة عن شتى المنابع الأثمد بعدا. «إن اجتماع سهرة فينوغان» يقوم بجولة كاملة حول الأرض و«سكانها منكوبي الحظوظ» يسعون إلى موارد جديدة. لكن، حيث يلبث جويس سيد الوضع المطلق في باب الثقافة، فلا أحد بمقدوره أن يتسلطن على الآخرين، لا نص، لا ثقافة، لا صوت، لا لغة. «هوذا العالم بأسره» كذا يقال لنا؛ وكذا هو بطل هذا الكتاب المدعو هومغري شيميدن إيرويك.

من المتيسر أن نصِفَ روائيين شتى ينتمون إلى أقطار وإلى ثقافات متنوعة لفترة «ما بعد جويس». وهيا بنا لنذكر: أرنو شيدث، كلود سيمون، غابرييل غارسيا ماركيز. وقد أثار جويس اهتمام فلاسفة مثل دريدا، وموسيقيين مثل جوهن كيج. وعلاوة على كل هذا، هو الموالي للنزعة العصرية والذي رفع إطاره إلى الأوج، وهو من جرؤ على اتهامه لا أعرف التقليد الأدبي الغربي وحسب، بل أيضاً بواكير فلسفة العلوم (épistémologie) لهذه الأعراف. وغالباً ما وضع علماء المذهب الإنساني Humainsme موهبة قريحته في وصف الطبايع، واهتماماته الأخلاقية، ورؤياه الإنسانية وتسامح الرجل والمرأة العاديين في حياتهما الثقافية. لكن، ليس هنا ما هو جوهرى. فإن الباحثين الذين يرون في جويس رجلاً أنانياً بذات مركزية égoцентриque لم يكونوا على صواب الرأي. فإن تدفع جويس إلى المهمة الأدبية، فذلك في سبيل عرق يرى أنه «سوف يستيقظ حين يعي ذاته». وإذ جرى هذا التيقظ خلال حياة جويس، فإنما هذا الوعي هو الذي سعى لجعله أوفر رهافةً بوسيلة كتابته. وإن الرتبة السامية التي ترقى إليها آثاره الأدبية تشير إلى أن جويس، أفضل من أي فرد سواه، قد أفلح في إعلاء مسقط رأسه إيرلندا إلى المرتبة الأولى في ثقافة العالم العصرية.

توماس مان (١٨٧٥-١٩٥٥)

«وَقَفَ نَفْسَهُ، دُونَ كَحْفَظِ عُنَى الْقُدْرَةِ الَّتِي اعْتَقَدَهَا
الْأَسْمَى فِي الْعَالَمِ، [...] * قُدْرَةُ الذَّهْنِ وَالْكَلِمَةِ،
الْقُدْرَةُ الَّتِي تُكْرِيعُ عَلَى عَرْشِهَا، بِاسْمَةِ مُحَقِّقَةٍ فَوْقَ
الْحَيَاةِ الْمُنْسَخَةِ عَنِ الْوَعْيِ وَالْمَنْطِقِ»
(توماس مان Thomas Mann، نُونِيُو كَرُوغِر)

«كثير من الإعجاب، كثير من الانتقادات...» إن مروحة التقديرات التي يُقدَّر بها توماس مان تمتد من طرف أقصى إلى آخر أقصى: الافتتان الذي يوحى به معلم الأسلوب الإنشائي، «الساحر» الذي أُنقِنَ التلاعب بإمكانات اللغة الألمانية؛ الاحترام حيال ممثل الثقافة الألمانية والأوروبية، هذا الأمير لشعراء جمهورية فايمر، التجسد الحي لألمانيا الأخرى، ألمانيا الإنسانية، ألمانيا المهجرة؛ الإعجاب بهذا الذي «قام خريز ينبوعه بتعزيز الثنائية» والذي خُذَفَ آثاراً أدبية عملاقة؛ لكن، من الجانب الآخر، ثمة برودة، ولا مبالاة، وتباعد، كمثل ما يجري حيال ذخيرة مهمة في أحد المتاحف، أي شعور قد يمضي حتى إلى رفض جلي واضح.

شخصية مزدوجة التعارض:

ينأتى هذا التناقض الداخلي، وأقله جزئياً، من ازدواجية شخصيته [أي: متساوية الضنّين ambivalente] فإن توماس مان كان، في البداية، ممثل عصره؛ وبقيت تحت تصرفه، وحتى في المهجرة، إمكانات اقتصادية ضرورية لمستوى متألق من الحياة فهو الذي شوهدَ جاهدًا دون هوادة لتثبيت التأثير

على الجمهور بنتاجه كأديب وباحث، ومن ثم، هو الذي قام، وقد حياه 'الله' بعمر طويل، بجولات طويلة وشاقة لإلقاء المحاضرات.

وها هنا «الشاعر المكلَّل بالغار» [أي الذي حاز الجائزة] (Poeta Laureate) الذي لم يفقد أي مظهر من الاستحسان، وأي ضرب من ضروب التكريم. لكن، ها هي مراسلاته ولاسيما يومياته التي نشرت منذ عام (١٩٧٧) تكشف لنا النقاب عن وجه مختلف تماماً لشخصيته: فالرجل الذي يتوخى جداً أن يحظى بالتقدير يتبدى منعزلاً، ولم تكن يوماً رغبته في الحنان الإنساني على ارتياح ورضى. وفيما ظل يبدو ساعياً إلى المجد وضروب الشرف، شرعت حياته الحميمة تبدي لنا أنه بقي نرجسياً، له من الحساسية ما هو مفرط ومَرَضِيٌّ. وإن جابه بصورة فائقة أي جمهور كان، فقد ظل في كثير من الأحيان متأرجحاً ما بين مشاعر قصوى، ولم يكن توازنه الفيزيولوجي على الدوام كاملاً. وهذا الأب لستة أولاد، الذي عاش حياة برجوازية، ظل دون انقطاع ضحية لاضطرابات عاطفية بسبب المثلية.

البيدات الأدبية:

ولد توماس مان بمدينة لوبك في السادس من حزيران / يونيو عام (١٨٧٥)؛ وكان والده تاجراً وعضواً مجلس الشيوخ جوهان هاينريخ مان، ووالدته جوليا داسينغا - برونز، من البرازيل وذات شخصية فنية. انقطع توماس باكراً عن دراسته. وحل عام (١٨٩٤)، في ميونخ حيث استقرت والدته عقب موت زوجها باكراً. وفي نهاية فترة تدريب اعتبرها «حلاً وحيداً أمامه ومؤقتاً» في شركة تأمينات، سجل نفسه مستمعاً حراً في الجامعة. وخلال تلك الفترة كتب حكايته الأولى وحظيت بالتقدير والنجاح. وعقب إقامة في إيطاليا بصحبة أخيه هاينريخ، ألقح في اختراقه الأدبي منذ سنة (١٨٩٨)، مع مجموعة من الأقاصيص: «السيد الصغير فريدمان». والأخصوصة التي أعطت هذه المجموعة اسمها هي منخل موضوع متميز لنتاجه الأدبي: موضوع إعلاء تصعيدي (Sublimation) للفرز الشهوانية في حياة هاو جمالي. وإن الشدة النفسية التي أحدثتها حياته الجنسية المكبوتة، وهشاشة ما قد دعاه نيتشه «المثل الجمالي الأعلى» قد أفضت بالبطل إلى إذلال أوصلته إلى تدميره الذاتي.

قرر توماس مان، في حين باكر، مزاوله مهنة الكتابة ولم يكن لنشاطه (بصفته قارئاً للمجلة «بسيطة جداً» (Simplicissimus)، التي كانت مجلة دورية هجائية)، سوى طابع عرضي ثانوي. وظلت هذه المزاوله، في الواقع، طوال جميع هذه السنوات موسومة بروايته «آل بوننبروك» (١٩٠١) التي يؤرخ مطعنها في إقامته الإيطالية بمدينة باليسترينا سنة (١٨٩٧). ويوضح العنوان الثانوي لهذا الرواية «اتحطاط أسرة» موضوعها الأساسي: ولأنه اتخذ بمثابة مثل أربعة أجيال متتالية [من هذه الأسرة]، راح المؤلف - كما أعرب عن هذا فيما بعد - يصف التاريخ الروحي للبرجوازية الألمانية. فالتفكير الاقتصادي للشركة العائلية والانحطاط الجسدي لأفراد آل بوننبروك، عاد سببهما، من جيل إلى آخر، إلى تطور التفكير الفردي المتروبي. وفي ذهن نيته، يُشفع بلوغ المعرفة بخسارة في الحيوية. وإن شخصية هادو بوننبروك - الذي يسعى عبثاً، في أزمان مثل موسيقي، إلى تعويضه قرفه من حقيقة الواقع - هي شخصية رمزية في هذا الصدد. وفي عام (١٩٢٩)، نال الأديب جائزة نوبل بفضل هذه الرواية.

النجاح الأدبي

بعد إنهائه «آل بوننبروك»، عاد توماس مان إلى القصص الصغيرة والملحمة. فظهرت في سنة (١٩٠٣) مجموعة أقاصيص تحت عنوان واحدة منها: «تريستان» حيث يسرد قصة حظيت بالتقدير بوجه خاص، وهي «طونيو كروغر». وهاتان القصتان تعالجان التناقض ما بين الفن والحياة، ما بين الفنان والبرجوازي. وفعلت ذلك الأولى بشكل هجائي / هزلي ساخر، فيما التزمت القصة الثانية باللهجة العاطفية الرثائية. وحسب المؤلف، ثمة «مزج ما بين السويداء وروح النقد، ما بين الحنو والإرتيابية، ما بين البيئة ومذهب التعقلية (Intellectualisme) [أي مذهب يُرجع كل شيء إلى أمور يدركها العقل] وهذا المزج هو الذي يدفع بطابعه قصة «طونيو كروغر».

إن النجاح الأدبي لهذا المؤلف الشاب شرّع له طرق الفلاح الاجتماعي: فمُنذئذ، تم استقباله في صالونات مدينة ميونخ، كممثل منزل آل برينغشايم حيث

التقى بابتهم الوحيدة: كاتيا. وحين تزوج بها في عام (١٩٠٥)، وضع توماس مان الحجر الأول لحياة البرجوازية.

الشخصية الهامة في قصة «الموت في البندقية» (١٩١٢) هو غوستاف أشينباخ، رجل أديب ينعم باعتبار رسمي كبير ويتقيد بعمل مُضن. لكن، خلال عطلة نقاهة في البندقية، ها هو من جراء ميل مَرَضِيّ جذبته إلى شاب بولوني، لم يغادر غوستاف أشينباخ، هذه المدينة حيث نقشي وباء الكوليرا. وإذ استحوذ عليه الجمال المحيق به، قِيلَ بوعي وطواعية العدوى والموت. وكمثل معظم الكتاب الألمان، رحب توماس مان بحماس باندلاع الحرب العالمية الأولى، ومن ثم احتدم بينه وبين أخيه هاينريخ نزاع راح يتفاقم. فإن أخاه، في واقع الأمر، كان من أنصار نزعة منحي السلام النزعة السلمية Pacifisme الدولية. ودافع بشجاعة عن موقفه في مبحث حول زولا عام (١٩١٥). وأجاب توماس مان على هذا البحث، سنة (١٩١٨) بكتاب يقسم بالمنحي المحافظ والموالي للنزعة القومية، وذلك في «تأملات أمري لا سياسي» (١٩١٥-١٩١٨)، حيث يمثل أخاه بصفته النموذج ذاته: «كاتب الحضارة الرديء»، إنسان موالٍ للفرنسيين ويؤمن بالتقدم، ومقتنع بقدرته على تخطيط المستقبل؛ فيما وصف نفسه بأنه الشاعر اللاسياسي، الموالي «للقافة، للروح، للحرية، للفن». وبقيت الصلات ما بين الأخوين متوترة حتى عام (١٩٢٢)، حينما سيكشف توماس مان النقاب عن توجهاته السياسية الجديدة، وذلك في خطابه عن «الجمهورية الألمانية».

«الجيل السحري»:

إن الاهتمامات الروحية الأوفر تنوعاً التي نلاحظها في «التأملات» قد كونت أحد الشروط الممهدة لإعداد عمله الملحمي الكبير، الذي اعتبره، في البداية، كمجرد قصة درامية؛ بيد أنها غنت، كلما تطورت الحوادث، روية عظيمة معاصرة لعقد سنوات (١٩١٣) إلى (١٩٢٤)، وهي «الجيل السحري». وهذه الرواية تقدم صورة تعكس العصر السابق لأوروبا في الحرب العالمية الأولى، وهي أيضاً روية فلسفية، حيث أن موضوع المعرفة

التجريبية في عصره قد أصبح الهدف نفسه لهذه القصة؛ وذلك من جراء استطرادات المؤلف وتأملات البطل حول منحي هذه الفترة، ومن جراء التأليف الموسيقي السيمفوني لمجمل الرواية؛ ومن الأكيد، انطلاقاً من حوادث متفرقة زمنياً، يتكون نسيج حول موضوع يسعى إلى حذف مجرى الزمان. وإن قبلنا تفسيرات المؤلف المتفائلة، وقُرئت رواية «الجبل السحري» كمثل وثيقة «للتأهيل الثقافي»، فبطل هذه الرواية، هانس كاستروب، ابن طبيب مارس بمدينة هامبورغ، يبدو لنا بمثابة خليفة متأخر لـ ويلهلم مايستر وهو بطل لأدب غوته، أي بمثابة رجل يظل على الدوام في طور التدريب والتلقن.

لكن المصحح في مدينة دافوس حيث عزم أولاً كاستروب على عدم مكوثه سوى حين زيارة نسيبه زيمسن، مريض في رثتيه، مصحح قد سحره سحراً بالغاً حتى إنه مكث فيه سبع أعوام بدلاً من ثلاثة أسابيع. وإذا رأى المرء بهذه الطريقة، انقلب المصحح مركزاً للتأهيل الثقافي يتيح للبطل البقاء على اتصال بالتيارات الروحية والمظاهر الأثمد اختلافاً في الطبيعة الإنسانية: فتنة نزعة سبتيمبريني الإنسانية Humanisme وهو البطل الديمقراطي والكاتب الضليع بالحضارة، والمؤمن حقاً بالتقدم. وثمة التعصب الغامض والمنحي المحافظ الأصولي لليسوعي نافتا Naphta؛ وهناك أيضاً الجمال المحتضر والقاتل لروسية هي: كلاوديا شوشات، والقدرة الحيوية التي يكونها الثمل والصست، وهي قدرة مينهيزر بيركورن.

في هذه الرواية، قد تتبع إذن سيرورة الحوادث منحي صاعداً وإن الحكمة الواردة في الفصل المعنون بـ «التلج» تبرز بحروف مائلة ونقول: «باسم الخير والحب، يترتب على الإنسان ألا يدع للموت أي سلطان على أفكاره» هي حكمة قد تغدو بالتالي الرسالة الحقيقية لهذه الرواية. بيد أن مثل هذا التفسير تكتبه النزعات إلى التفكير التي تتعزز قرابة ختام الرواية، ولاسيما بفرق البطل غرقاً غامضاً في خضم الحرب العالمية الأولى الفوضوي (Chaos). وإن أخذنا في الاعتبار نهاية القصة، فإن «الجبل السحري» يظهر بالأحرى كرواية لا للتأهيل، بل «للتفكك الثقافي».

مع هذه الرواية ونجاحها الهائل منذ صدورها، تبوأ توماس مان، في ألمانيا، قمة مهنته الأدبية. لكن نجاحات النزعة النازية وتهديداتها المتفاقمة باطراد، حثته إزاء ذلك على أن يُنصب نفسه محامياً نشيطاً عن جمهورية فايمار. فأعرب، في عام (١٩٣٠)، عن اختلافه مع التيار الفاشي في أقصوصته «ماريو والساحر»، وفيها يتبدى سييولاً - وهو مذوم مغناطيسي غامض، وفنان مُفسد - النموذج ذاته لمن يغوي الجماهير. وفي سنة (١٩٣٣)، أفضى خطابه حول الذكرى الخمسين لموت ريشارد فاغنر، إلى إثارة حملة عنيفة عليه؛ وعندئذ، اغتتم جولة من أجل إلقاء المحاضرات لكي يغادر ألمانيا؛ فكانت البداية لمنفى طويل الأمد: من (١٩٣٣) إلى (١٩٣٨) في سويسرا، ثم من (١٩٣٨) حتى (١٩٥٢) في الولايات المتحدة.

مجموعة روايات «جوزيف»:

«نبغي أن نستقصي من النزعة الفاشية الثقافية هذا الطابع الأسطوري، ولابد من جعله يقوم بعمله مجدداً في منحنى ما هو إنساني». إن هذه المسئلة، المقتبسة من رسالة إلى كارل كارينبي، تترجم بتلميح تعبيري مقاصد نتاج توماس مان الأدبي الأوسع، وهو عمل رواي رباعي: «يوسف وإخوانه»، رواية صدرت ما بين (١٩٢٦) و(١٩٤٢) بأربع روايات تحت عنوان «قصص يعقوب» (١٩٣٣)، «يوسف الشاب» (١٩٣٤)؛ «يوسف في مصر» (١٩٣٦)؛ «يوسف المُعيل» (١٩٤٣).

إن موضوع، هذا العمل الروائي، المستوحى من تاريخ «العهد القديم»، Ancien Testament يصف منبت البطل يوسف، وحياته والطريق التي يسلكها؛ وإدراكه أنه إنسان مختار، وانطواءه النرجسي الناجم عن صفته هذه؛ ويحدث كل هذا بمرتين، ترتبه في هوة يفلح في كل مرة الخروج منها؛ وذلك مع وعيه الكامل للنموذج الأسطوري المثالي الذي ينطوي عليه وضعه. ويغدو يوسف، في نهاية المطاف، بصفته «معيل» للجميع، منقذ الإنسانية والتجسد لهذا النوفيق ما بين الأسطورة والعقل، هذا العقل الذي يعارضه توماس بمذهب اللاعقلانية (Irrationalisme) خلال ولع الرايخ الثالث بالأساطير.

وقام توماس مان، قبل إنجازه مجموعة يوسف بكاملها، بإصداره في عام (١٩٣٩)، رواية من نمط غوته: «شارلوت في فايمار»، بمثابة أداء احترام أدبي لشاعر أثّرت شخصيته وآثاره في جميع هذه الفترات الخلاقة؛ لشاعر ظل يجسّد في نظره، ولاسيما خلال سنوات هجرته، عصارة ألمانيا الثقافية. يظهر غوته، في هذه الرواية، ومنذ البداية، ظهوراً غير مباشر خلال سلسلة انعكاسات توسطه قبل أن يحتل، في الفصل السابع، مركز تتابع الدوائث. ويتجلى في حوار منفرد داخلي يمثل إخراجاً جزئياً لبعض الاستشهادات. ويعقب البرودة والتباعد اللذين يحدثهما لديه لقاءه بشارلوت كيستير - وكانت في السابق شارلوت بوف والنموذج المثالي المهرم لشارلوت دوفيرثير - خلال وليمة عشاء وسهرة جامدة وتقليدية، يعقب ذلك، كمثل صوت يبقى موضوعاً ثانوياً، الحديث الليلي لعاشقين قديمين، حيث يختلط حلم اليقظة بحقيقة الواقع اختلاطاً يفوق المؤلف. ويعزو توماس مان إلى بطله ميزات هي ميزاته، وتمهر بسمتها فكرة هي فكرته عن الفنان، عن وحدته وبُرونته؛ وذلك إلى جانب التحفظ والابتعاد اللذين يشعر بهما حيال الآخرين.

الدكتور فاوست:

في عام (١٩٤٧) أنجز الأديب نهائياً أهم أحد أعماله الخيرة: «الدكتور فاوست» وكان قد باشره سنة (١٩٤٣)، خلال المرحلة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. إن «فاوست» العصري، أدريان ليفيركوهن، ينعم بذكاء نادر وبملكة الغوص ببصيرته حتى قَعَر أعماق الأمور. وقد عزف عن دراسة علم اللاهوت ليوقف نفسه على الموسيقى، وقد سحره تنظيم قانونها الرياضياتي والتمثل الشهواني الذي تُحدثه. وإذ طفق يعي أنه يعيش ختام عصر حيث اهترأت وسائل الفن التقليدية فلا تُستخدم، على الأكثر، إلا للسخرة بما قد مضى، فقد أفضى به الأمر إلى إبرام عقد مع إبليس الذي وعده، بدلاً من نفسه، ولحين محدود، بأن يتمتع بتمثل الحماس وانخطاف روح الإلهام والوحي.

بعد أن ابتكر أدريان ليفيركوهن نتاجه الموسيقي الذي غدا تنويهة الكلامي، النافذ والإيحائي، أحد النجاحات الشعرية العظيمة لتوماس مان، أي

أدريان ليفيركُمن، في أعقاب أزمة من الشلل، سيمضي سنوات حياته الأخيرة في حالة من الاضطراب النفسي والذهني. سوف تتقضي أعوام ما بعد الحرب تحت تأثير الانطواء على ذاته لهذا الأديب الذي يُعادي بمقدار متصاعد العالم المحيط به: أمريكا اللامتسامحة والمعارضة للشيوعية أي أمريكا ماكارثي. وانتابته أيضاً تحفظات حيال ألمانيا وعارض ما أطلق عليه اسم «الهجرة من الداخل». ومن ثم، قرر في عام (١٩٥٢) الاستقرار في سويسرا. وهنا سوف ينهي الجزء الأول من رواية يتسم موضوعها بالتشرد: «اعترافات نصّاب، فيليكس كرول» (١٩٥٤)؛ وعنوان هذه الرواية تلميح ساخر لتقليد خاص بالسيرة الذاتية؛ وستلثب هذه الرواية دون إنجاز كامل.

انطفأ توماس مان بمدينة زوريخ في ١٢ آب / أغسطس (١٩٥٥)، يُعيد عيد ميلاده الثمانين. وقد احتفظ التاريخ منه، أكثر من شهرته الأدبية، صورة إنسان قد مثّل - كما كتب ذلك شقيقه هاينريخ - «أكثر من ذاته: أي بلداً وتقاليد، وعلاوة على هذا، حضارة بأسرها، وعياً يفوق قومية الإنسان
-«Supranationale».

زمان الإيديولوجيات (١٩٣٠-١٩٤٥)

«سيكون ثمة دوماً كاسينيون لكي يفتصب
فيعارض كل كالفان، ويذود عن استقلال الفكرة
الذاتي، مناهضاً ضروب العنف في العنف.»
(ستيفان زسفايغ Stefan Zweig، ضمير يعارض
العنف، «كاسينيون» ضد «كالفان».)

إن الآداب الأوروبية في فترة ما بين الثلاثينات حتى الحرب العالمية الثانية، آدابٌ يحددها، أكثر من كل شيء، تاريخ زمانها. وإن سيطر على هذه الفترة الأدب المتنزم والمحاولات الشمولية الاستبدادية، فأعوام الثلاثينات تتميز أيضاً بتطور تاريخ الأفكار: فالمذهب الاشتراكي قد استمر في تنظيره؛ وأتمت بالسيكولوجيا والفلسفة تجددات عميقة. واتسم الأدب بالعنف الإيديولوجي وعنف الحرب. بيد أن الأدب لبث هو أيضاً حيز التجارب الموائية لمذهب السورالية، أي حيز عودة ما هو نيني وميثولوجي، حيز معالجة أساليب شعرية جديدة.

ردّكّلة الإيديولوجيات:

تميّز التطور الإيديولوجي في الاتحاد السوفييتي، خلال عهد ستالين، تميّزاً خاصاً بتطبيق إيديولوجية «بناء الاشتراكية في بلد واحد». ومن ثم، ابتعد الاتحاد السوفييتي عن الثورة العالمية الموائية للاشتراكية لكي يندحو إلى مبدأ مذهب قومي سوفييتي. فتم تقييد جديد لمفاهيم الوطن وبلاد مسقط الرأس، وراح يتطور مذهب وطني جديد. وإن السياسة الثقافية لإعادة

المواطنين إلى الصواب (Mise au pas) تُردّد أصداء هذا التطور، مع مذهبه في النزعة الواقعية الاشتراكية. وفي أعقاب موجة الذعر من جراء «التطهير الكبير»، ما بين (١٩٣٦ و ١٩٣٨)، ظهر كتاب «تاريخ الحزب الشيوعي للإتحاد السوفييتي» كمبحث موجز: وهدف هذا الكتاب، مع جهد كثيف في عمليات التبسيط لتلقين المذاهب والعقائد (Dogmatiser) الكثيفة، وعمليات التعابير المقبولة كمثّل «تاريخ الحزب يُدّي....»؛ [هدف] إلى توثيق الروابط ما بين الحزب والشعب بطريقة تُشفّع بالتبسيط كما توخّى الإعداد الإيديولوجي «لعقيدة الثورة بدءاً من الأعلى» وهي العقيدة التي سيُعلنها ستالين فيما بعد.

يقدم المنحى الستاليني، من حيث طبيعته الديكتاتورية الشمولية مقارنات بديهية بمذهب هتلر القومي / الاشتراكي الذي يُشفّع هو أيضاً بعودة إلى فكرة الأمة، وقد باتت مماثلة لفكرة الشعب. وإن إعلاء شأن مفهومي «الشعب» و«الأمة» المقرونين بمفهومي العرق والدم، يظهر في كتاب هتلر: «معركتي» (١٩٢٥-١٩٢٦) وفي كتاب ألفريد روزنبرغ (١٨٩٣-١٩٤٦): «أسطورة القرن العشرين» (١٩٣٠). وشرعت الكنائس، بصورة خاصة، تعارض بإجماع واحد محاولة التبرير اللاهوتي للإيديولوجية العرقية التي بدأ بها روزنبرغ معلناً تفوق العرق الجرمانى / الآري، عرق الأسياد، ويغدو اليهود أعداءهم الأدوين، فوضعت كتابه قيد التحريم. وقام المنحى الاشتراكي / القومي الذي رأى في المذهب الشيوعي عدوه الثاني الأزرق، هو أيضاً بتعبئة الثقافة والقضاء على كل معارضة لنظام الحكم.

وُضع المواطن على طريق الصواب، وقد تجلّى هذا بوضوح بالمسيرات ومظاهرات تقيف الجماهير، وانحلال الفرد في الشعب، ولا بد له أن يسهل على المُستبدّ التلاعب السياسي بالشعب. وإن دراسة ظاهرة الجمهور - «الشعب» - ودراسة دور الفرد في المجتمع، ومسألة العلاقة الممكنة ما بين الاثنين، شرعت تشكل المواضيع المركزية السيكلوجية والفلسفية لذاك العصر.

السيكولوجيا:

ساهم عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ (Carl Gustave Jung) مساهمة واسعة النطاق في تقدم النظرية السيكولوجية، وكان لابد لهذه المساهمة أن تمارس، فيما بعد، بعض التأثير على الأدب، والنقد الأدبي والفلسفة. ومنذ عام (١٩٢١)، نشر يونغ تحت عنوان «نماذج سيكولوجية»، بحثه عن النماذج السيكولوجية الأساسية الثمانية، التي تنتج عن مزج النموذجين السيكولوجيين الأساسيين، ألا وهما: «الانبساطي» [خارج الذات: Extraverti] و«الإنطوائي» [على الذات: Intraverti] مع سيرورات الفكر والعاطفة، والإحساس، والحُسن. ولا تترك هذه السيرورات بصفتها حالات جامدة، بل بصفتهما ميزات في طور السيرورة الدائمة، وهي التي يدركها الفرد بوعيه خلال سيرورة ما يدعوه يونغ: «التفرد» [أو الفردنة: ما يجعل من الكائن فرداً يتميز عن غيره Individuation]. وفي كتابه «جنلية الأنا واللا وعي» (١٩٢٨)، وهو ثمرة خمسة عشر عاماً من البحوث، قام يونغ بتطوير أفكاره عن سيرورة الفردنة [أو الفرد]، ولا سيما في صلتها باللاوعي. ومضى إلى أبعد من فرويد بمقدار ما اكتشف، إلى جانب اللاوعي الشخصي، محتوى عدم وعي ما هو مشترك ما بين الجميع: وهو «اللاوعي الجمعي». ويرتبط هذا المضمون بتجارب لها من العمر آلاف من سنوات البشرية؛ وهي كما يرى، تجارب مكونة في صور بدائية من النفس الإنسانية، وهذا ما يدعوه أيضاً «النماذج الأصلية» (Archetypes) [أي الإرث النفسي المشترك حسب يونغ] منذ عام (١٩١٩). وخلال سيرورة الفردنة [أو التفرد] وتطور الشخصية يتحرر الفرد من سيطرة النماذج الأصلية. وفيما بعد، وسّع يونغ نطاق تحاليله، وخاصة في «سيكولوجيا اللاوعي» (١٩٤٢) وفي «السيكولوجيا والدين» (١٩٣٩) حيث يدمج الديانة في تفكره [أي: انكفاء الفكر إلى ذاته Réflexion].

بروز المذهب الوجودي:

يضع الفيلسوفان الألمانيان مارتن هايدغر (Martin Heidegger) (١٨٨٩-١٩٧٦) وكارل جاسبيرز (Karl Jaspers) (١٨٨٣-١٩٦٩) مفهوم الوجود الإنساني في مركز الاهتمام الفلسفي، مركزاً بذلك على موضوع سيغدو بعد حين، وعلى نحو رئيسي، بحثاً من الوجوديين

existentialisme الفرنسيين، مضماراً هاماً من الفلسفة والأدب لما بعد الحرب [العالمية الثانية]. وفي عام (١٩٣١)، سبق لآفيلسوف جاسبيرز أن لاحظ في مؤلفه: «الوضع الروحي لعصرنا»، ما يلي: «إن فلسفة الوجود قد نضج إن صورت، هي أيضاً، أنها تعرف ما هو الإنسان. وحينئذ قد نعطي هي أيضاً أطراً من أجل دراسة نماذج من الحياة البشرية والحيوانية، فتغدو بدورها أثنروبولوجيا، سيكولوجيا، سوسيولوجيا. ولا نستطيع نزع الفلسفة الوجودية أن نتخذ معناها إلا إذا اقتنعت من تثبت ذاتها في موضوعها. فهي توظف إمكانيات لا تعرفها، وتوضح، وتحرك، لكنها لا تثبت. إنها الوسيلة التي نتج للإنسان (الذي يبحث عن ذاته) صموده في اتجاهه وبحقيقته أسمى وأروع اللحظات من حياته». ويبدو من هذا الكتاب، ومن فلسفته (١٩٣٢)، أن الوجود، في رأي جاسبيرز، ليس أمراً منتهياً، كاملاً؛ فهو يندرج، على العكس، بشكل دائم في اندفاع، في فيض، وينزع دون هوادة إلى استكمال إمكانياته الذاتية استكمالاً تاماً. ويدعو جاسبيرز هذه السيرة للتحسين الدائم «تدويراً للوجود». فهو يتصور الكائن البشري بمثابة تركيب من عقل مُفكر ومن وجود غريزي؛ وعلى الصعيد الفردي، ليس بمقدورها إفراح المجال لحياة مُرضية. والفلسفة كذلك حتى عندما تتحو إلى التواصل وتعارض بوجه ملموس كل ذاتية مُفرطة، تنسب حيزاً مركزياً للفرد، لوجود الإنسان الخاص، معارضةً بذلك كل مقال يرفع شأن الجمهور.

«قد وُلدَ جمهور الشعب والتقنية أحدهما الآخر توتليداً متبادلاً. وإن التنظيم التقني وعامة الشعب يتزمانان انمحاء متبادلاً. ولا بد إذن لمذهب نصيم الآلية Machinisme أن يكافئ مع خاصيات هذا الجمهور؛ كما لا بد لسير عملها أن يستقر حسبما يفعل جمهور قوى الشغل. وعلى منتجاتها أن تتوافق مع آراء جمهور المستهلكين، ويبدو أن هذا الجمهور مضطر إلى أن يفرض سيطرته. لكن من اليقين الجلي أنه قاصر عن فعل ذلك»

كما في كتاب «تمرّد الجماهير» (١٩٣٠) للأديب أورتيغا إي غاسيت الإسباني، يظهر مفهوم الجمهوري ظهوراً سلبياً لدى جاسبيرز. وندرك بسهولة أن النازيين حظروه عن التعليم من عام (١٩٣٧) وحتى (١٩٤٥).

ولدى هايدغر، يحتل الوجود أيضاً مكانة مركزية. ويعتبره كمثل عصاره كينونة الإنسان وجوهرها، وعلى غرار جاسبيرز، كمثل ازدهار للإمكانات الفردية في علاقات التواصل وسيرورات فهم العالم؛ ويتبصر فيه، قبل كل شيء، خلال علاقته بالزمانية، كما يوحي بذلك عنوان المؤلف «الكينونة والزمان» (١٩٢٧). ويأخذ هايدغر على الفلسفة السابقة افتقار تفكرها في العامل الزماني. ففي رأيه، قد انحصرت دوماً اهتمامات الفلسفة على «الكائن العيني» (étant) ولكن ليس كما كانت تزعمه، على «الكينونة» [الوجود Être]، لأن هذه «الكينونة» [الإنسانية] سريعة الزوال من حيث جوهرها ولا تعطي إلا بصورة غير مباشرة شهادة عن نفسها، بينما يدركها الإنسان بفكره وكلمته فيكشف بذلك القناع عنها. وسوف يُعِين سارتر في هذا التفسير حتى التأكيد بأن الإنسان هو «الكينونة» بذاتها وأنه ليس ثمة تعالٍ (أي وجود كيان، وراء الوجود المادي Transcendance] فقد يُعاد الإنسان إلى وجوده، إن صح التعبير، «عاريًا» ولا يكتسب حريته إلا بوسيلة تقبل العدم والاعتراف به le Néant.

انتقالات واستمرارية: المنحى السريالي ونزعة الواقعية الحديدية:

لا يشكل عام (١٩٣٠) منعطفاً في تاريخ الأدب: بل يُشير بالأحرى إلى استهلال عقد زمني حيث سيكون الأدب مقسماً بمقدار متصاعد بتسلط السياسة وهيمنتها وبشيء من الاستقطاب.

مذهب السريالية (Surréalisme):

كانت سنة (١٩٣٠) عام وداع النزعة السريالية النهائي عند مرحلتها الحركية الأدبية والفنية البحتة. وحدث هذا الوداع، جزئياً، حين نشر بروتون (Breton): «بيان النزعة السريالية الثاني» (١٩٣٠)؛ بل أيضاً في أعقاب تصفية الجهاز المركزي الذي نشر جميع النصوص الموالية للسريالية ومنها: «الثورة السريالية» (١٩٢٤-١٩٣٠) و«المنحى السريالي في خدمة الثورة» (١٩٣٠-١٩٣٣).

رغم أن أتباع السريالية قد أرادوا، لاحقاً، اعتمادهم الشيوعية مع تبنيهم وجهتها السياسية، فإن تألف تصوراتهم للعالم أوشك أن يكون مستحيلاً للإنجاز، لشدة ما لبثت هذه التصورات متباعدة. وكان أراغون (Aragon) الوحيد بانفصاله عن الموالين للسريالية ووقف نفسه كلياً على المذهب الشيوعي: وفي عام (١٩٣٠)، نشر قصيدة تحت عنوانٍ جمّ الدلالة: «الجبهة الحمراء».

غداً موقف الشيوعيين حيال بروتون متباعدٌ باطراد شديد عندما رفضت الحكومة الفرنسية الحق لثروتسكي في اللجوء السياسي، معترفة بذلك أن النهج الستاليني هو الشكل الرسمي الوحيد للشيوعية في فرنسا. لكن لم يزل من الحقيقي أن بروتون والحزب الشيوعي متفقان على شجب الاشتراكية / القومية بصفتها أدهى المخاطر التي تهدد الثقافة وتطور المجتمع الذي ينجز بكامل الحرية. وفي عام (١٩٣٥)، عقد المؤتمر الدولي من أجل الدفاع عن الثقافة، بمبادرة من بعض الفنانين الدوليين، بقصد مناهضة النزعة الفاشية، وتوخي أنصار السريالية المساهمة في هذا المؤتمر. لكن تمّ استبعادهم عنه بعد أن قام الوفد السوفييتي، إهرينبورغ، بإدانتهم بالانحياز النازي:

«ينفق الموالون السورياليون تماماً مع هيجل ومع ماركس ومع الثورة؛ ولكن ما لا يريدونه، هو أن يشغلوا. فهم يدرسون، على سبيل المثال، التشنج الجنسي وأحلام اليقظة [...] وموضوع التسوّد قد بات في رأيهم نوعاً من منحنى التقيد بأعراف قديمة Exhibitionnisme وحتى مضاجعة الذكور [الواط: Sodomie]. ومن ثم..... يستخدمون فرويد شعاراً لهم، وصنوف الإفساد المألوفة بالأفكر تدسّر تحت حجاب ما يتعذر فهمه. وكل ما يصير على مزيد من الحماسة، يغزو الأفضل لديهم!».

إن هذا التشهير بأهداف السريالية قد نجم عن الصفحة التي صفح بها بروتون علناً إهرينبورغ، قبل افتتاح المؤتمر بأسبوع واحد. وتصرّف عنئذ الشيوعيون بغية إقصائهم بروتون عن المؤتمر، لكنهم قبلوا بأن يُقرأ تفسيره لما حدث أمام الجمهور. وإن تقدير إهرينبورغ وضروب توميه وتبكيته لم تكن عارية

عن أي أساس؛ فالسرياليون يتجاوزهم مضمار الحلم والخيال، مضدوا إلى بذوغ مضمار الهلوسات بغية إعادتها أدياً بوسيلة الكتابة الآلية [الأوتوماتيكية]. وأعلنوا كمبدأ، أو كادوا، قناعتهم بأن أصالة حقيقية مستحيلة دون غرض النظر عن كل رقابة من قبل العقل. وعلاوة على موطن الأحلام والخيال، فقد دخلوا مضمار الجنون، وعلى السواء خلال محاولاتهم بذوغ حالات الهلوسات، وخلال محاولاتهم تقليد الصيغ اللغوية لمرضى العقل والمعتوهين. وروى بروتون هذا النوع من التجربة مع الأديب إيلوار في «الحبل بلا دنس» (١٩٣٠). ونظم إيلوار أيضاً قصائد حب سريالية نشرت في «الحياة الفورية» (١٩٣٢)، و«الوردة العامة» (١٩٣٤)، و«مُتيسر» (١٩٣٥)، و«العيون الخصيبة» (١٩٣٦)، و«الكتاب المفتوح» (١٩٤٧).

كان في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية فريق أول من أصحاب السريالية يضم الكتاب المتحلقين حول «ذوكة» الذي تشكل قصائده مادة أساسية حقيقية لرسومات أعمال «مارغريت» وعناوينها. و«ذوكة» هو مؤلف «رونيه مارغريت» أو الصور المحظورة» (١٩٤٣). وإن قصائده التي نشرت، بخاصة، في المجلات الصغيرة، جُمعت فيما بعد في: «قصة لا تضحك» (١٩٥٦). وهناك مجموعة ثانية تصدرها رئيس الحركة أشيل شافيه (١٩٠٦-١٩٦٩) الذي أسس عام (١٩٣٤) فرقة أسماها «قطيعة»؛ ثم في سنة (١٩٣٨)، بصحبة فرنان دومون (١٩٠٣-١٩٤٥) فرقة هينزو الموالية للسريالية. وأسهم، عام (١٩٤٧)، إسهاماً نشيطاً في الحركة السريالية الثوروية، ونشر: «لسبب مُحدد» (١٩٣٥)، و«منفضة سجاثر جسدية» (١٩٣٦)، و«إيمان لجميع البشر» (١٩٣٨)، و«قضية الذقة» (١٩٤٠). وألّف دويون: «في الهواء الطلق» (١٩٣٧)، و«منطقة القلب» (١٩٣٩). فيما احتوى كتابه الأخير قصائد منغمسة في هالة رومانسية. ونبثت قصائد في «الهواء الطلق»، بصورة خاصة، نتيجة استخدامه الكتابة الآلية. وشرع دومون، عام (١٩٣٥)، بتأليف «جدلية الصدفة في خدمة الشهوة» (١٩٤٢)، وكان عمله الأخير لأنه اعتقل سنة (١٩٤٢) على يد الغيستابو واختفى في معسكر للاعتقال.

بمقدورنا أن نلحق حركة السريالية بأعمال البولوني برونو شولز (Bruno Schulz) (١٨٩٣-١٩٤٢) في: «حوانيت القرفة» (١٩٣٤)، و«المصح تحت الساعة المائية» (١٩٣٧)، إلى جانب أعمال شاعر يوناني صديق لبروتون، اندرياس إمبيريكوس (١٩٠١-١٩٧٥) (Andreas Embiricos) الذي ألف: «الفرن العالي» (١٩٣٥) و«الأرض الداخلية» (١٩٤٥). ويتسم الشعر اليوناني بدفعة من نزعة سوريالية، ولا سيما شعر نيكوس إنغونوبولس (١٩٠٧-١٩٨٥) مع ديوانه: «لا تكلم السائق» (١٩٣٨)، و«بيانات»^(١) (Pianos الصمت) (١٩٣٩).

الديوان الأول للأديب أوديسياس إليتس (Odysseas Elytis) «توجهات» (١٩٤٠) موسوم هو أيضاً بعناصر مذهب السوريالية، ويمثل بالحقيقة ولادة للأساطير: فالقارئ يشهد تكوّن الأساطير ذاته. وبابتكاره منحى غنائياً أصيلاً، شرع إليتس بتمجيد العالم، والحياة، وجوهر الإنسان. وقد وجد أن رؤياه للعالم متبلورة في التاريخ العريق للشعب اليوناني، وفي المذهب الكاثوليكي، والحب القادر على كل شيء، وفي النهاية، ضياء الطبيعة اليونانية وجمالها.

اتخذ أنصار السريالية اليوغسلافيون والسلوفاكيون اسم «ناد ريالستي». ونحو سنوات عقد العشرين وفي بداية الثلاثينات، قد زاولوا هم أيضاً الكتابة الآلية، كما فعل ألكسندر فوكو (ولد عام ١٨٩٧)، مؤلف «جذر الرؤيا» (١٩٢٨)، وأوسكار دافيتشو (ولد سنة ١٩٠٩) الذي حرر هو أيضاً بحوثاً، وبيانات، وتسيقات أحلام. ورغم أن الشرطة قد حلت مجموعة المدعوين «ناد ريالستي» [السورياليين] حرر البعض منهم نصوصاً سريالية حتى نهاية الثلاثينات، كما فعل ريسك في كتابه: «نساء الخسة» (١٩٣٨). ونشر الأتباع السرياليين السلوفاكيون دواوين شعرية جماعية: «نعم ولا» (١٩٣٨). ونشر الروماني تزارا، في فرنسا: «الإنسان التقريبي» (١٨٣١)، و«على الطريق» (١٩٣٥)، أما التشيكي فيتزلاف نيزفال الموالى لسريالية (Vitêzslav Nezval) (١٩٠٠-١٩٥٨)، وهو مؤلف: «المرأة بالجمع»

(١) لفظة اقترحها الأديب أحمد حسن الزيات [المترجم].

(١٩٣٦) و«حفار القبور المطلق» (١٩٣٧)، وقام في: «براع ذات الأنامل المطرية» (١٩٣٦) بمقارنة أبراج براغ بأصابع الإنسان:

«براع ذات المئة من الأبراج
مع أقامل جميع القنيسين
ومعئة أصابع كل الحائنين
مع أصابع النار والثلوج المذرورة
ومع أقامل أحد الموسيقين
وبالأصابع الممحرقة لنساء مُسئقيات
وبمعئة أقامل مَن يلمسون التغيرات
في الثلاثي، حتى الآلات الحاسبات
مع أقامل.....».

(فيكتورلاف نيزفال: براغ ذات الأنامل المطرية)

لقيت النزعة السريالية في البرتغال استقبالا على مزيد من التأخر. ولم تستقر فيه كل الاستقرار إلا إبان تأسيس الفريق السريالي في ليشبونة، مع خوسيه - أوغوستوفرانتا (ولد عام ١٩٢٢)، ولاسيما مع ماريو سيزاريني دي فاسكونسيلوس (M.C de Vasconcelos) (ولد سنة ١٩٢٣) مؤلف: «جسد مرئي» (١٩٥٠)؛ وألكسندر أونيل (١٩٢٤-١٩٨٦): «زمان الاستيهامات» (١٩٥١)؛ انطونيو بيدرو (١٩١٩-١٩٦٦) مؤلف النص السريالي الأول وقد حرره بكتابة أوتوماتيكية كما في: «بالكاد حكاية» (١٩٤٢)، و«القصيدة الأولى - سيرا دارغا» (١٩٤٨). وسوف تتابع الحركة الأدبية السريالية نتاجها حتى ما بعد سنة (١٩٥٠)، وراح تأثيرها المتعدد على الكتابة يمارس فعله إلى ما بعد سنة (١٩٥٠) بكثير:

«ها إليّ وعائني
فالعناق ليس فيه ما يؤنني
ومقلناك، هاتان المقلتان
من أقصى مأى إلى الآخر زرقاوان

سوف يظل أمرهما كذا
على الذكر المنيد من قرون الزمان
سيدعاقب جم من الأحيان
إراء نواظرننا ومقلتيك
لكن بهروب الزمان لا تأبهي
وبائزمان كثيراً لا تكثرني
فلا بد لنا من الانتغال
بالحاضر قدنا وكفى
الحاضر بأوصافه المثلثي
فهو حاضر ناظريك القُصاصين
ناظري قطه فدين
ناظرين مندهشين
لا صنو لهما رائعين
فليس للحاضر ولا الآتي من زماننا
الكلمة الغريبة وهي كلمتنا».

(ماريو سيزاريني دي فاسكونسيوس: «ينبع حبنا من
الأعماق») [قصيدة عارية من أي تنقيط. المترجم]

مذهب الواقعية الجديدة (Néoréalisme):

بوسعنا اعتبار نزعة الواقعية الجديدة مذهباً يناقض النزعة السورالية،
فهي قريبة من المنحى الصحفي ومن تقنية الروبورتاج [التحقيق الصحفي]:
فنحن هنا، أولاً، في صدد الإفصاح عن الـ «واقعة» بذاتها، وبالتالي في
صدد تمثيل الموضوع كما هو عليه، لا شكله الأدبي. وقد بات برنامجاً هذا
التركيز على الوقائع وعلى الأشياء والأمور بحد ذاتها. لكن، ليس هنا سوى
فرع من نزعة الواقعية الجديدة، فرع يشار إليه باسم «النزعة الحقيقية»
[مذهب أخذ الأمور واقعياً: Vérisme]. وإن حرص الواقعية الجديدة على

قولها الواقع (Le fait) سبق له أن ارتقى إلى ذروته خلال عقد العشرينات، ولاسيما في روسيا وألمانيا. وعلى مدار سنوات الثلاثينات، بلغ الأديب سيرغي تريجتاكوف (Serguei Tretjakov) (١٨٩٢-١٩٣٩) بعض الشهرة مع مؤلفاته: «بن سي - شوا» (١٩٣٠)، و«سرعة هائلة» (١٩٣٠)، و«تحتدي» (١٩٣٠)، وإن مؤلف «بن سي - شوا» يُعدُّ أشهر مثال على هذا الأدب المتقيد بالواقعة وحسب [أي: دون تعليق]. ولد هذا الكتاب في أعقاب المحادثات التي قام بها يومياً، وطوال نصف سنة، مع طالب من بكين، فيما بقي عامين في الصين بصفته أستاذاً. فراح يخلط سيرة بن سي - شوا، أو بالأحرى وجهة نظره في هذا الشأن، بالعديد من وقائع الحياة في الصين، ومن المعطيات الجغرافية، وترجمات ألفاظ، وعناصر تقاليد الصين الأدبية، حتى تقديم المعلومات التي دونها هو نفسه في الصين، وحوادث جرت له شخصياً. واستتبع نشر هذا الكتاب، بن سي - شوا، موجة من مذهب الواقعية الجديدة، في ألمانيا، بصورة خاصة.

وإن تقنية المحادثة / الحياتية (Bio-interview) للأديب تريجتاكوف قد استخدمها أيضاً إرنست تولوير، أي هانس مارتشويتزا (١٨٩٠-١٩٦٥)، وإغون إروين كيش (١٨٨٤-١٩٥٨)، وهانس فالادا (١٨٩٤-١٩٤٧). ووصف فالادا نيول الأزمة العالمية على الطبقة المتواضعة من الناس، وذلك في: «ماذا بك أيها الرجل الصغير الطيب القلب» (١٩٣٢). وقد ظل الجانب المتقيد بالوقائع، في هذه الرواية، جانب الأوضاع لأسرة بينبوغ الصغيرة؛ بيد أن صلات الزوجين راحت تتداخل، دون هوادة، في وصف الحقيقة وتجزئتها.

ثمة وجه خاص آخر لهذه النزعة الواقعية الجديدة وهو الاقتباس السينمائي للعديد من الأعمال الأدبية، على يد الكتاب أنفسهم ولاسيما الأبناء الفرنسيين. وقد وجه جان كوكتو التكيف السينمائي لتناجه الألبى في: «دم شاعر» (١٩٣٠)، وكذا فعل مارسيل بانيول (١٨٩٥-١٩٧٤) بمؤلفه: «قيصر» (١٩٣٣)، ومالرو بكتابه: «الأمل» (١٩٣٨). ومن أدب الواقعية الهولندي الجديد تبرز أسماء: ف. أ. فاغنير (١٩٠١-١٩٨٥) وهو مؤلف «ستاد» (١٩٣٢). وحظي فيريناد بوردفيك (١٨٤٤-١٩٦٥) بالكثير من

النجاح مع كتبه «الكتل» (١٩٣١)، و«ينت، رواية نبي» (١٩٣٤)، و«طبع» (١٩٣٨).

في بلجيكا الناطقة باللغة الهولندية، قدم الأديب فيليم إلسشوت (Willem Elsschot ١٨٨٢-١٩٦٠) أبسط الحقائق، ووقائع الحياة اليومية، في «المركب» (١٩٣٤)، و«جُبنة» (١٩٣٣). وهذه الرواية الأخيرة «جُبنة» هي تاريخ محاسب استقر بصفته تاجر جُبنة، لكنه أخفق فترتب عليه من جديد أن يعود محاسباً لكي يكسب بالكاد معيشته. ووصف الأديب التشيكي الموالي لمذهب الواقعية الجديدة، كاريل بولاتشيك (١٨٩٢-١٩٤٤) وضع البرجوازية الصغيرة في: «مركز قضاء ريفي» (١٩٣٦-١٩٣٩). وتبع كاريل نوفى Karel Novy (١٨٩٠-١٩٨٠) حياة العمال في عقد الثلاثينات ولاحظ تطور أسرة برولينارية في نتاجه الثلاثي «الحلقة الحديدية» (١٩٢٧-١٩٣٢). واكتشف أولبراخت Olbrecht روسيا الكريأتية السفلى في «نيقولا شاباي قاطع الطرق» (١٩٣٣)، وفي سلوفاكيا قام جوزيف سيغر - هرونسكي (١٨٩٦-١٩٦٠) وأوربان بتجديد القصة الموالية للواقعية الموقوفة على حياة الفلاحين. وظهرت أيضاً نزعة الواقعية الجديدة في بولونيا مع مجموعة «التمهيد» ومنها الأديبان هيلينا بوغورفسكا (١٨٨٦-١٩٧٨) وبيجي كورناكي (١٩٠٨-١٩٨١) وكانا عضوين في المجموعة. وفي عام (١٩٣٢) قام الأديب البولوني كسافيري بروجينسكي (١٩٠٧-١٩٥٠). ببناؤه نوعاً من الجسر ما بين هذا السعي إلى الواقعية، والمتأني من الحرب العالمية الأولى، والنزاع الجديد الذي تخشى مشاهدة قدومه. ففي نتاجه الأدبي: «ساراييفو» (١٩١٤)، و«شانغهاي» (١٩٣٢)، و«غدانسك» (١٩٣١)، استخدم تقنية التحقيق الصحفي لكي يتخيل اندلاع الحرب، في غدانسك (دانترغ)؛ وهي حرب عالمية ثانية قبل حدوثها بكثير. أما الحرب العالمية الأولى فهي التي لبثت، في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات، مصدر روايات لا يحصى عددها.

«أما القتل فكان المهنة الأولى لحياتنا»

(إيريك ماريا رومارك E.M.Remarque، «في

الغرب، لا شيء من جديد»).

الروايات عن الحرب الكبيرة:

خلال الحرب العالمية الأولى، وعقب نهايتها، في الحال، كان بصورة خاصة الشعراء الإنكليز - والأكثر شهرة من بينهم بالتأكيد أوون وسانسون - هم الذين أثاروا ذكرى تجاربهم وخبراتهم من المذابح العالمية. ولكن، في نهاية عقد العشرينات، مثل عدد جم الوفرة من الروايات أهوال الحرب وويلاتها، تمثيلاً يشمل كافة فضاءاتها الشرسة، وذلك بقصد الشهادة على بطلان جدواها. فهذه الحماقة، مع صحرائها اللانهائية من الطين، وجمود الحرب في مواقعها، وترساة الأسلحة لذاك الزمان، وتكاثر القيمة المعترف بها من حيث فروسية العدو وإنسانيته، فكل هذا يختم بطابعه جميع هذه الروايات، حيث، رغباً عن القضاة، يُكتشف عمق من أولوية الكرامة الإنسانية. وإن الأديب إيريك ماريا رومارك Erich Maria Remarque (١٨٩٨-١٩٧٠) هو أول من يخطر ببالنا مع مؤلفه «في الغرب لا شيء من جديد» (١٩٢٩).

«في شهر تشرين الأول / أكتوبر، سقط في
ساحة القتال ألف وتسعمائة وثمانية عشر
جندياً، في نهار واحد ثبت على هدوء عظيم
طوال الجبهة كلها بحيث اكتفى البلاغ فأنتار
إلى أنه لم يكن في الغرب أي شيء جديد».

(إيريك ماريا رومارك، «في الغرب لا شيء من جديد»)

إن هذه النهاية لا تلقي الضوء على عنوان الكتاب وحسب، بل تبرز فقدان الدلالة، والغفل، لموت فردي بالنظر إلى الأهمية المنسوبة إلى الحوادث الجماعية. فالبطل الذي يروي قصته باستخدامه الشخص الأول «أنا»، أمسى بذلك شخصاً مألوماً لدى القارئ، ويتحول بغتة تحت ناظره شخصاً ثالثاً سُلِّخَ عنه اسمه وأمسى موته يفقد كل أهمية. وعلى هذا الموت الذي يختم الكتاب تتعلق الحلقة الموصوفة منذ تنبيه البداية: «وينبغي ألا يكون هذا الكتاب انهماً ولا اعترافاً. وينبغي ألا يكون سوى محاولة لتحرير تقرير عن جيل هدمته الحرب، رغم أن هذا الجيل قد نجا من قنابل هذه الحرب».

إن أطروحة «الجيل الضائع» هذه تكررت في غالبية روايات الحرب: في رواية رومارك الثانية: «طريق العودة» (١٩٣١) وفي «الحرب» (١٩٣٠) للأديب لودفيغ رين (١٨٩٩-١٩٧٩)، وفي قصة أرنولد زفاينغ «تربية بطولية أمام مدينة فيردان» (١٩٣٥).

في بريطانيا العظمى تكاثرت الروايات عن الحرب التي وضعت للنو أوزارها. ونوه الأديب ساسون بفظائعها في قصته «ذكريات ضابط للمشاة» (١٩٣٠)، وإن ظلت شاعرية ساسون تعاني من تأثير الحرب المباشر، فإن روايته تستعيد هذه الحوادث وقد غنت متأخرة عشرة أعوام. وهذا المجلد الثاني من نتاج ساسون الثلاثي الذي ينتمي إليه: «ذكريات صياد ثعالب» (١٩٢٨) و«تقدم شيرستون» (١٩٣٦)، هو رواية من هذه الروايات المناهضة للحرب، حيث يظل الأمر يعني الجيل الضائع. وفي فرنسا، قام جان جيونو (١٨٩٥-١٩٧٠)، في روايته «القطيع الكبير» (١٩٣١)، بانتقاده هو أيضاً الذهنية الحربية نقداً صارماً.

في اليونان، وصف ستراتيس ميريفيليس (Stratis Myrivilis) (١٨٩٢-١٩٦٩) ظروف الحياة التي لا تطاق في الخناق؛ وذلك في روايته «الحياة في القبر» (١٩٣٠)، وألح على قصور الفرد المحتجر في نظام يهدد القيم الإنسانية بأسرها. ووصف إلياس فينيريس (١٩٠٤-١٩٧٣) الحرب في آسيا الصغرى [تركيا حالياً] وسجنه على يد الأتراك، في روايته «الرقم ٣١٣٢٨» (١٩٢٥-١٩٣٢). أما ستراتيس دوكاس (١٨٩٥-١٩٨٣) فقد روى هزيمة فيلق الحملة اليونانية في آسيا الصغرى في: «قصة أسير حرب» (١٩٢٩).

في سنة (١٩٣٠)، كتب الأديب الإيطالي كورادو ألفارو (١٨٩٥-١٩٥٦) روايته «عشرون عاماً»، واصفاً مشاعر فلاح شاب وحياته، وقد بات محروماً من أحلام شبابه ويشعر بأنه منساق إلى عالم حرب يعجز عن النجاة منها. ونشر الكاتب كارلو إميليو غاذا (١٨٩٣-١٩٧٣) «قصر أودين» (١٩٢٤)، والكتاب هذا مجموعة ذكرياته بصفته قناصاً في جبال الألب خلال الحرب العالمية الأولى. وإن «المجموعة الثلاثية» (١٩٣٧) للأديب اليوغسلافي ستيفان جاكوفليفك (١٨٩٠-١٩٦٢) هي أيضاً رواية سيرة ذاتية

تناهض مفهوم الحرب بذاته. وتصف رواية البولوني فيتلينغ «منح الأرض» (١٩٣٥) ضياع الهوية الذي يُمنى به مجرد فلاح يُضطر إلى التأقلم مع حياة جندي. وغالباً ما يعالج بنكتة ساخرة تطور الحوادث، رغم كل ما هو مأسوي في الحرب. أما ستانيسلاف ريمبيك (١٩٠١-١٩٨٥) في روايته «ف. بوتو» (١٩٣٧)، فهو يصف وضع الجندي البولوني المندرج في الحرب الروسية / البولونية لعام (١٩٢٠)، خلال الانسحاب البولوني الذي توقف تماماً أمام فرصوفيا [وارسو].

إن الشهادات الأخيرة حول الحرب الكبيرة، في الأدب التشيكي، شهادات ناقدة، وخاصة ما أدلى به كاريل كونراد (١٨٩٩-١٩٧١) في روايته «مشتتوا!» (١٩٣٤)، كما فعل بنجامان كليتشكا (١٨٩٧-١٩٤٣) في روايته «جيل إنساني» (١٩٢٨-١٩٣٨).

إن المجري أرون تاماسي (١٩٠٧-١٩٦٦) الذي غدا، مع تغييرات الحدود، مجرياً في رومانيا، أبدى رأيه، مستوحياً الموشحات الشعبية الغنائية، عن عواقب الحرب والسلم. وفي المجر، قام بينوترسانتسكي (١٨٨٨-١٩٦٩) بوصفه مصير فتاة شابة في الخطوط الخلفية من الجبهة في كتابه «إلى اللقاء، يا عزيزتي» (١٩١٦).

أما الأدب الروسي فقد شهد من حيث جملة المواضيع تطوراً خاصاً في هذا الشأن: فقد كان الاهتمام بمضمار الحرب الكبيرة أقل كثيراً من الاهتمام بالحرب الأهلية الخاصة. وفي إيرلندا، وإلى جانب الإنكليزي ويليام سومرست موم (١٨٧٤-١٩٦٥) وفي مضمار الدراما. وهو الذي ألف: «لقاء تأدية خدمات» (١٩٣٢) هناك الإيرلندي أوكازيه الذي أوقف كتابته على موضوع الحرب العالمية: «كأس الجائزة» (١٩٢٨). والشخص الرئيسي من الرواية لاعب كرة قدم، نجم حقيقي، قد مضى إلى الحرب بطلاً وانكفأ منها ضحية عاهةٍ مستديمة.

الآداب الملتزمة والنزعات الشمولية

حين طرأت بغتة أزمة الثلاثينات، تحول الأديب تحولاً متصاعداً فبات مُسيئاً وملتزماً. فتم عندئذ تمييز نزعتين كبيرتين تتوضعان في حركية المذهب الاشتراكي والمنحى الفاشي. وبرزت إلى الوجود آداب مناهضة للسوفييت ومعارضة للفاشية.

الآداب العمالي:

حوالي سنة (١٩٣٠)، انتعش الشعر العمالي ولا سيما في الاتحاد السوفييتي، وفي الأقطار الإسكندنافية، وألمانيا، النمسا، إسبانيا، المجر. وذلك بالرغم من أن الاتحاد الدولي للكتاب الثوريين - وقد سمي منذ عام (١٩٢٦) حتى (١٩٣٠) المكتب الدولي للآداب الثوري - قد ضم أيضاً فروعاً في بولونيا، بلغاريا، تشيكوسلوفاكيا، هولندا. وفي سلوفاكيا نما شعر بروتيتاري نمواً استمر حول المجلة «داف» ومع الأديب لادكو نوفومسكي (١٩٠٤-١٩٧٦). وخضع الأديب في الاتحاد السوفييتي لنفوذ الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين (R.A.P.P) التي جادلت حول الأشكال الأدبية الطليعية.

وعلى نموذج هذه الرابطة بالذات، تشكلت جميع الفروع. وفي ألمانيا، كان ثمة فيلي بريدين (١٩٠١-١٩٦٤) مؤلف «معمل آلات N و K» (١٩٣٠)، ومارشفيتزا مع كتابه «معركة اللحم» (١٩٣١). وفي التشيك كانت هناك ماري مايريوفا مع مؤلفها «المرأة المغوية» (١٩٣٥)، وماري يويماندوفا (١٨٩٣-١٩٥٨)، مع كتابها «الرجال عند مفترق الطرق» (١٩٣٧). وكنتاهما تفتريان من الذرعة الواقعية الملتزمة بالاشتراكية.

في رأي باربوس وشارل بليستيه، إن المعيار الأهم لتعريف ما هو أدب عمالي لا يزال ما هو أصل الكاتب ومنبته. وكمثل المنجمي البلجيكي كونستان مالفا Constant Malva (١٩٠٣-١٩٦٩)، مؤلف «ليلتي دون تطلع إلى المستقبل» (١٩٣٨) نوجب أن يكون الكاتب سلباً لعالم العامل؛ ولم يكن كذلك بول نيزان (١٩٠٥-١٩٤٠) المؤلف الروائي في رواياته: «أنطوان بذيويه» (١٩٣٣)، و«حصان طروادة» (١٩٣٥)، و«المؤامرة» (١٩٣٨)، وكان مؤلف مقالات نقد سياسي في: «عنن / العربية» (١٩٣٢)، «كلاب الحراسة» (١٩٣٢)؛ ولم تكن هي كذلك سيمون فايل (١٩٠٩-١٩٤٣)، مع أن هذه المثقفة قد اختارت أن تكون عاملة في مصانع رنو Renault؛ فبقيت لها هذه الخبرة التي ترونها في «الوضع العمالي» (١٩٣٦).

وجد الأدب العمالي أرضية مؤاتية على نحو خاص في الدول الاسكندنافية. فهناك، في السويد، قد شهدت العقود الأولى من القرن العشرين ولادة طبقة عمالية تكونت من عمال يوميين ومن شغيلة زراعيين. وتحولت هذه المجتمعات الفلاحية إلى شركات صناعية. ولم تنته البتة هذه السيرة حوالى سنة (١٩٣٠). وحتى عام (١٩٤٥)، استمر في السويد وجود نظام دُعي «سكاتير» (من لفظة سويدية «سكاتاره» أي عامل تُدفع أجوره عينياً). وإن ظروف الحياة البائسة حقاً لم تزل إذ ذاك موضوع أوصاف مؤثرة في روايات نُعتت بأنها «جماعية»، Collectifs حيث أن موضوعها الرئيسي ظل تلك الجماعات العمالية؛ وكان معظم الروائيين هم أنفسهم عمالاً دائمين أو عمالاً ميأومين. وكتب السويدي إيفا ريو - جوهانسن (وُلد عام ١٩٠١)، في رحاب هذه المدرسة الأدبية، ما يسعنا اعتباره برنامجاً يخص: «المدرسة العمالية في الأدب» وإن جان فريد غارد (١٨٩٧-١٩٦٨) هو مؤلف «لارس هارد» (١٩٣٣)، المجلد الأول لنتاج أدبي ثلاثي؛ ويعارض فيه عالم العمال وهو منبت بطل الرواية في عالم الطبقة المسيطرة التي تنتمي إليها الشابات اللواتي اختطفهن البطل. وثلاثية فريدغارد سيرة ذاتية، كما هي روايات هاري مارتيّنسن Harry Martinson (وُلد عام ١٩٠٤) الذي ألق: «نباتات القراص تزهّر» (١٩٣٥)، و«وسيلة الخروج منه» (١٩٣٦). ومارتيّنسن يصف إذلال

العمال الزراعيين وقلق قلوبهم: فالقرويون، أسياد العمال، لا يعتبرونهم سوى عامل من عوامل الإنتاج، أي مجرد يد عاملة، لا بصفتهم البشرية.

من بين الكتاب العمال السويديين الأكثر، هناك أيضاً كارل أرثور فيلهم موبيرغ (١٨٩٨-١٩٧٣) وله: «امرأة الرجل» (١٩٣٣)، «جندى بندقية مكسورة» (١٩٤٤)؛ إلى جانب إيقيند أولوف فيرنر جوهسن (١٩٠٠-١٩٧٦) ومن مؤلفاته: «المطر عند الغسق» (١٩٣٣)، «رواية أولوف» (١٩٣٤-١٩٣٧)، «الثلاثية كريلون» (١٩٤٣). والدانمركيون: هانس كريستيان برانر (١٩٠٣-١٩٦٦) «دميات» (١٩٣٦)؛ وهانس كيرك (١٨٩٨-١٩٦٢)، «صياد السمك» (١٩٢٨)، «الأزمة الجديدة» (١٩٣٩)؛ أمّا ويليام هاينسن (١٩٠٠-١٩٩١)، وهو من جزر فيرويه، فله رواياته الأولى، ولاسيما منها «نؤواتوم» (١٩٣٨)، وجميعهم يمثلون جزءاً من هذه الفئة لكتاب روايات جماعية. وبمقدورنا أن نقرب منهم الإيرلندي هالدور كيلجان لأكسس (Halldór Killjan Laxness) (الذي وُلد عام ١٩٠٢)، وقد جمع تحت عنوان «سالكا فالكا» (١٩٣١-١٩٣٢) روايتين تجري حوادثهما في وسط عمالي مع صيادي السمك.

في النرويج قام الأنيب، سيغورد هُوف (١٨٩٠-١٩٦٠) في قصته «يوم من تشرين الأول / أكتوبر» باتهامه الأعراف الأخلاقية للزواج البرجوازي والتي تُعد مقدسة. وكتب أكسل ساندبموز (Aksel Sandemose) (١٨٩٩-١٩٦٥): «هارب يستعيد أثره الخاص» (١٩٣٣)؛ وهذه الرواية التي ستصدر ثانية عام (١٩٥٥)، بعد تنقيحها وتعديلها، تشير إلى الأهمية التي ترتديها الطفولة بالنظر إلى التنمية العتيدة لكائن بشري.

النزعة المثالية ومذهب التفاؤل:

لا جرم أن أُنب الاتحاد السوفييتي ظل اشتراكياً؛ بيد أن التغيرات التي سجلتها حقيقة الواقع السياسي السوفييتي، وخاصة، استبدال المنحى اللينيني بالمنحى الستاليني، كانت تمنع العديد من كتاب بلاد أخرى عن اعتبارهم الاتحاد السوفييتي، طوال المزيد من الوقت، بصفته نموذجاً. وبالتالي انتقل

مركز نقل المداولة الأدبية من الأرضية الكلاسيكية يسار / يمين صوب مجابهة ما بين مناصرين لأدب ينتمي إلى مذهب الشمولية: totalitarisme والتابعين لأدب الديمقراطية والحرية. وهؤلاء التابعون «رفاق مسيرة» الثورة والمدعوون «بوبوتشكي» Poputcki أصبحوا فوراً على صدام مع انتقادات الحزب المتنامية، وبالتالي تعديات الـ (R.A.P.P) [أحرف سبق شرحها] ونعم انتشار نقاجهم الأدبي بانطلاقة هائلة، فيما تطور مذهب «الواقعية الاشتراكية»، بعد توجه السياسة الستاليني.

أقدم العديد من الكتاب، في أعقاب تخرجهم من مدرسة غوركي، على الانفصال عنهم في الحال؛ ومنهم فينيامين كافيرين (Veniamine Kavérine) (ولد عام ١٩٠٢)، أولغا فورش (١٨٧٣-١٩٦١)، فريغولود إيفانوف (١٨٩٥-١٩٦٣)؛ ليف لونك (١٩٠١-١٩٢٤)، كونستنتين فيدين (١٨٩٢-١٩٧٧). وتتسم أعمال هذا الأخير بنزعة منحى التفاؤلية Optimisme البطولية التي تتجلى في كتابه «اختطاف أوروبا» (١٩٣٥)، كما في إجابة مساجلته على «الجبل السحري» للأديب توماس مان؛ في «المصح أركتورس» (١٩٣٩) حيث يُعارض دلالات المرض في انحطاط العالم الغربي بحبوبة المذهب الاشتراكي. وفي رواية «قائدان» (١٩٣٨-١٩٤٤) التي تخاطب، بخاصة، الأطفال، يصف الكاتب كافيرين حياة قائد الطائرة ألكسندر غرغوريف الذي قامت الدولة بتربيته في المجتمع الاشتراكي، وغدا بطلاً، وتوصل إلى توضيح ما قد جرى لأحد مكتشفي القطب الشمالي، وكان أيضاً قائد طائرة مثله.

اتخذ القرار أخيراً فريغولود فيجنيفسكي (Vsévolod Viznevskij) (١٩٠٠-١٩٣١)، عقب العديد من التعديلات، فابتكر دراما كان قد عمل على إخراجها في عام (١٩٣٣)، تحت العنوان المفارق لكنه المشجع «مأساة ذات سمة تفاؤلية». وهذا التقدير التفاؤلي لقضية الاشتراكية، وهو تماماً بمنحى الروح المناصرة للسوفييت، يُعارض مأساة الأفراد. ولقاء هذا العمل الأدبي، حظي فيجنيفسكي على عدة أوسمة شرفية. فقد أثار تطور الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي ظهور جمٍّ من قصص الرحلات، كمثال قصص النمساوي

روث، والروماني بانايت (١٨٨٤-١٩٣٥)، والبولوني ميلخيور فانكوفيتش
والبريطاني برتراند رسل (١٨٧٢-١٩٧٠) Bertrand Russel.

في هذه الغضون، ومن بين العديد من ضروب الدفاع عن مذهب الواقعية
الاشتراكية، تعالت أصوات الانتقادات: الفرنسي أندريه جيد، مثلاً، في كتابه
«عودة من الاتحاد السوفييتي» (١٩٣٦)، حيث أدان بشدة هذا الفن المرتبط
بالدولة وبالنظام السوفييتي. وقد روى بيير هيريارت (١٩٠٤-١٩٧٤)، الذي
صاحب أندريه جيد André Gide في الاتحاد السوفييتي، [روى] في سيرته الذاتية
«خط القوة» (١٩٥٨) الانزعاج الذي استولى عليه حينما ذهبوا به «ليتأمل
بإعجاب لوحة عملاقة تمثل سائلين محفوقاً بأعضاء اللجنة المركزية. فوراً بعد
أن أُلقيت النظرة الأولى على هذه اللوحة، مُنيت بشعور من المحتمل أن جيد دعاه
«شعور بالاختناق من شدة الإعجاب...»: «Estrangement».

نزعة الواقعية الاشتراكية:

يُعزى إلى أندري جدانوف (١٨٩٦-١٩٤٨) خلق مذهب الواقعية
Réalisme في المنحى الاشتراكي. وخلال عام (١٩٣٤)، وخلال المؤتمر
الأول للاتحادي للكتاب السوفييتيين، أخذ إيدانوف يرجع إلى تفكرات نظرية
للأديب غوركي وإلى تصريح سائلين: «إن الكتاب هم مهندسو النفس
الإنسانية» لكي يُعطي من هذا التصور الجمالي التحديد التالي:

«علاوة على هذا، لابد أن يفاط التمثيل الفني المطابق لتحقيق الواقع،
والملموس على الصعيد التاريخي، بمهمة التحويل والتربية أيديولوجياً في روح
المذهب الاشتراكي، للناس العاملين. هذا هو التهج الذي تشير إليه باسم مذهب
الواقعية الاشتراكية، في علم الآداب والأدب النقدي». وهكذا، ومنذ البداية، كان الأمر
يعني برنامجاً تعليمياً، تنشئة الكائن البشري وتربيته كعامل ملتزم بالاشتراكية.

«كون الإنسان مهندساً للنفس البشرية، هو أن
ينصب واثقاً على ساقه على تربة الحياة الواقعية».

(أندري جدانوف Andreï Jadanov، خطاب حول الأدب السوفييتي)

طبقاً لهذه العقيدة، نظم أنتون سيمينوفيتش ماكارنكو (Anton Semenovitch Makarenko) (١٨٨٨-١٩٣٩)، من عام (١٩٣٣) إلى (١٩٣٦)، «قصيدة تربوية، الطريق إلى الحياة». وحظيت هذه القصيدة بدعم غوركي، ولولاه لما نعمت بالحياة؛ كما يشهد على هذا الإهداء التالي: «بتقان وحب، إلى راعينا وصديقنا ومعلمنا ماكسيم غوركي». وفي هذا المؤلف، بصف ماكارنكو نشاطه التربوي الخاص في عقد العشرينات. وإن التربية الجديدة هذه، الهادفة إلى توليد المسؤولية الشخصية والمشاركة، من خلال شغل جماعي، قد تسبب، (وليس بمعزل عن منحى تسلطي)، بتحويل الشاب المجرم إلى إنسان ملتزم بالاشتراكية.

وإن حياة نيكولاي أوستروفسكي (Nikolai Ostrovski) (١٩٠٤-١٩٣٦) ذاتها تركت أثرها في نزعة الواقعية الاشتراكية، مع مؤلفه: «والفولاذ سقيناه» (١٩٣٢-١٩٣٥). وبمعية كوتشاغين ابتكر أوستروفسكي نموذج البطل الإيجابي والمتفائل لنزعة الواقعية الاشتراكية وهو البطل الذي لا يفتأ يناضل لإحلال مجتمع أفضل. وألف بطل روايته الذي فقد بصره على غرار، كتاباً لكي يعدم أمثاله أن المرء ينبغي عليه ألا يفقد الشجاعة أبداً، وحتى في الأوضاع الميؤوس منها بالأكثر، وأنه لابد من متابعة النضال من أجل خير البشرية والمجتمع.

في فرنسا، جعل أراغون Aragon من تطور الإنسان نحو المذهب الاشتراكي الموضوع المركزي لنتاجه الروائي الثلاثي: «العالم الواقعي» - الذي يشمل: «أجراس بآل» (١٩٣٤)، «الأحياء الجميلة» (١٩٣٦)، «المسافرون في الأمبريال» [وهي الطبقة العلوية لحافة ما].

يُقدم البرتغال مثل أدب شبه ممنوع. وحيث أن سالازار قد أنشأ «الدولة الجديدة» التي تلغي كل معارضة للوحدة القومية، فمن المستحيل استخدام لفظة نزعة «واقعية اشتراكية»؛ ومن ثم، كان الكتاب الاشتراكيون البرتغاليون عازمين على التكلّم عن «الواقعية الجديدة». وإن الأديب ألفيس رودول (Alves Redol) (١٩١١-١٩٦٩)، والذي يُحسب من عداد آثاره: «غايبيوس» (١٩٣٩)، «أفييروس» (١٩٤٣)، «فانجا» (١٩٤٣)، شرع ينقذ بشدة منذ عام (١٩٣٤)،

وخلال مؤتمر، القناعات الجمالية لفريق «بريزنسا» التي يصفها بأنها أدب مُوالٍ لمذهب الذاتية Subjectiviste. ومن بين الواقعيين الجُدد، يواكيم سُويزو بيريرا غوميز (١٩٠٩-١٩٤٩) وهو مؤلف «إستيروس» (١٩٤١). وتُشر أوليفيرا: «توريسمو» (١٩٤٢)، و«الأم الفقيرة» (١٩٤٥)؛ وثمة أخيراً فيرناندونامورا (١٩١٩-١٩٨٩) الذي أصدر «نار في الليل» (١٩٤٣).

«تُرى ما الذي نفهمونه بالكرامة الإنسانية؟

- نقيض الإذلال! كذا أجاب كيو.

(أندريه مالرو André Malraux، لوضع البشري)

الأدب الاشتراكي والالتزام:

ينتمي العديد من الأعمال المناصرة للواقعية الاشتراكية إلى «الأدب الملترزم» بسبب آفاقها الإيديولوجية الواضحة. بيد أن آثاراً أدبية أخرى تُشير بوضوح إلى التزام يمثل لوجهة نظر اشتراكية أو شيوعية، دون اتخاذها، بسبب ذلك، النزعة الواقعية الاشتراكية بمثابة نموذج مُسيطر.

ألقَ أندريه مالرو André Malraux (١٩٠١-١٩٧٦) كتابه «الفاتحون» في عام (١٩٢٨). وهذا النتاج الأدبي مُستمد من تجربة العديد من الشهود لحوادث الثورة الصينية، التي اشترك فيها مالرو إلى جانب غوميزدانغ. والثورة ماثلة من جديد في مؤلفه «الوضع الإنساني» (١٩٣٣) - الذي يضع على مسرح الحوادث كيو Kyo، وهو شيوعي قد نظم شتى التمردات وفرق الكومندوس [المغاوير] بمدينة شانغهاي - . بيد أن الثورة ليست موضوع الرواية المركزي. ويُبدي مالرو، من خلال مصير أبطاله المأساوي، أنه ليس ثمة ما هو أعظم من الإنسان، وأن أي سبب، مهما كان جميلاً، يعجز عن أن يجعل الإنسان يتخلص من وضعه البشري.

في الدنمرك، جند كجيلد أبل (Kjeld Abell) (١٩٠١-١٩٦١) وجهة المسرح الدنمركي الذي بقي حتى ذاك الحين موالياً لمنحى الطبيعة، وذلك في: «الغفم الذي تلاشى: كوميديا «لارسن» في واحد وعشرين مشهداً» (١٩٣٥). وهذه المشاهد، وهي بالأحرى خفيفة ومصحوبة بالموسيقى، تُبرز أهمية

شخصية لارسن المسرحية؛ فهو من البرجوازية الصغيرة، بيروقراطي متزوج. وفقد «لحن» الحرية الحياء، اللحن الذي تحاول زوجته العثور عليه ثانية من أجله. وعقب نقد كامل للمجتمع وجميع المؤسسات التي تحسب أنها تمثل «اللحن» الحقيقي، فهو يجده لدى طفل وعامل. وحيث أن لارسن، خلال اجتماع يتسم بالنزعة القومية، راح ينتقد «لحن» الحرب، فقد ألقى القبض عليه. وأفضى به هذا النبذ من المجتمع إلى تماهيه بالطفل وبالعامل وإلى إدراكه أن الإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته إلا داخل مجتمع اشتراكي.

في البلاد المنخفضة، كتب ثيون دي فريس (١٩٠٧) رواية: «أرض شرسة» (١٩٣٦)؛ وفيما بعد بعامين، «دولاب القدر». وفي هذه الرواية التاريخية نقل المؤلف، إلى القرن التاسع عشر، إلزامه الشخصي بالمذهب الاشتراكي. وهناك أيضاً جيف لاس (١٨٩٨-١٩٧٢)، مؤلف «زويدريته» (١٩٣٤)؛ وألف هينك فان راندويك (١٩٠٩-١٩٦٦): «مواطنون وقت الحاجة» (١٩٣٥)؛ والتزم جميع هؤلاء بالميدان الاشتراكي.

إلى جانب هذا الأدب الملتزم في مذهب الاشتراكية، ظهرت، ما بين (١٩٣٠) و(١٩٤٥)، آثار أدبية حيث يتخذ المؤلفون موقفاً موافقاً للإنسانية عامة، أو لصالح بعض المجموعات الإنسانية، دون مرجعية مباشرة إلى مبادئ الاشتراكية؛ فثمة كيش Kisch، مؤلف روايات / روبورتاجات مثل: «لدى فورد في نيترويت» (١٩٢٩)، «تحول آسيا الهام» (١٩٣٢)، «إنزال عسكري في استراليا» (١٩٣٧). وهناك جيد الفرنسي الذي عارض السلطة والإكراه الكولونيالي في كتابه «رحلة في الكونغو» (١٩٢٧)، وفي: «عودة من التشاد» (١٩٢٧). وثمة أيضاً جورج أرويل (George Orwell) (١٩٠٣-١٩٥٠)، بالنسبة إلى آثاره الأولى: «البقرة المسعورة» (١٩٣٣) حيث ذكر ديول الأزمة العالمية، و«طريق فيغان بير» (١٩٣٧)، وهو بحث يعالج وضع العاطلين عن العمل في إنكلترا الشمالية.

سيقوم التطور في عقدي الثلاثينات والأربعينات بالمزيد من التبرير أيضاً لأدب الالتزام من خلال المعركة التي تُشن جماعياً وتنافس الأنظمة الشمولية، ولاسيما في المنحى المعارض للفاشية، وتحت لواء المذهب

الاشتراكي الدولي؛ وذلك أولاً، طوال الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩)، ثم الحرب العالمية الثانية.

الخطة الخماسية والروايات التاريخية:

إن الالتزام السياسي / الاشتراكي للكتاب، أو نظام الدولة، في الاتحاد السوفييتي، قد حدث أدباً يرتدي سمات نوعية. فالمنحى التفاضلي للبطل السوفييتي - وفيما بعد، سوف يجعل النظام منه عقيدة - ظهر منذ عام (١٩٢٥)، في رواية فيدور غلادكوف (Fedor Gladkov) تحت عنوان «إسمنت» حيث يفتح البطل غليب تشومالوف في إعادة مصنع إسمنت إلى وضعه الإنتاجي، وسوف يُستخدم إنتاجه، منذئذٍ، في بناء الاشتراكية. وكذلك، عاد بيلنيك Pilniak - وفيما بعد سوف يفقد حظيته لدى الدولة - يحرر روايته «نهر الفولغا يصب في بحر قزوين» (١٩٣٠) ليصير هذا العمل مناسبة لما هو رائج في ذلك الحين فتعدو «رواية إنتاج». ولبت تطور هذا الأسلوب الروائي مُرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالنظام الاقتصادي السوفييتي القائم على أساس الخطط الخمسية، لأنه تصنيف كل هذه الأعمال في عقد العشرينات تحت اسم «روايات الخطة الخمسية».

ثمة تسريع للإيقاعات، انقصار للجهد الجماعي على القوى الغامضة للطبيعة، والعدول عن كل حياة خاصة؛ وشكّل كل هذا لحناً يؤديه هذا النص المقتبس من الكتاب: «اليوم الثاني» (١٩٣٤) للأبيب إليا إهرنبورغ (Ilia Ehrenbourg ١٨٩١-١٩٦٧)، وهو يُمتلّ مع «ساحة العمل في سوت» Sott (١٩٣٠) للكاتبة ليونيد ليونوف (ولدت عام ١٨٩٩)، «محطة توليد الكهرباء بالماء» (١٩٣٠-١٩٣١) للمؤلفة مارييت شاعينيان (ولدت سنة ١٨٨٨)، و«إلى الأمام، الزمان» (١٩٣٢)، و«الطاقة» (١٩٣٢-١٩٣٨) لـ فالانتين كاتائف (ولدت عام ١٨٩٧)، و«قوم الزوايا الضائعة» (١٩٣٧-١٩٣٨) من تأليف ألكسندر مائيشكين (١٨٩٢-١٩٣٨)، وهذا الكتاب يمثل البديلة الصناعية للأعمال التي لها موازيمها الزراعي في روايات التأميم: collectiviser كمثل رواية ميخائيل شولوخوف (ولدت عام ١٩٠٥) «الأراضي

المستصلحة» défrichées (١٩٣٠-١٩٣١)، ورأية فيودور بانيفيوروف
(١٨٩٣-١٩٦٠): «بروسكي» Brouski (١٩٢٨-١٩٣٧).

«كان الرجال يعيشون كما في الحرب يفتلون:

يفجرون صخوراً، وأشجاراً يقطعون،

يمكثون مُنصبين في المياه المتجلدة حتى الحزام

بقصد تدعيمهم سداً من الأسود.

وفي كل صباح، لبثت الصحيفة تنشر بلاغات

وتحدث عن انتصارات وعن دُغرات،

وعن انطلاقه قرنٍ عالٍ، والجديدة من المناجم

ومن الركاز، واختراق نفق من الأثافي.....».

(إ. إهرنبورغ: ساحة العمل في «سوتا»)

إن نزعة الكونفورمية الجديدة أي النزعة الجديدة للتقيد بالامتثال
لأعراف (Conformisme) التي تترسخ في المجتمع الستاليني، بدءاً من عام
(١٩٣٦)، هي نزعة جليلة على نحو خاص في مضمار الرواية التاريخية
التي بقيت آنذاك على انطلاقها التامة. وعند تخوم هذا الفن شددت الأعمال
حول الحرب الأهلية - عقب الأشكال المشدّية في النصف الأول من
العشرينات - على انتصار نزعة الواقعية الهائل وانتصار الرواية الملحمية
مثل «طريق الآلام» (١٩٢١-١٩٤١) للأنيب ألكسي نيكولا بييفيتش
تولستوي (١٨٨٣-١٩٤٥)، وفي «الدون الهادي» (١٩٢٧-١٩٤٠) للأنيب
شولوخوف: ويتألف هذا العمل من أربعة أجزاء، وغالباً ما وُصف
«بملحمة» مأساوية، فهو يروي مأساة شعب ومأساة عصر، من خلال مصير
زوجين إبان الثورة والحرب الأهلية.

بقيت الرواية التاريخية الحقيقية على اهتمامها بكبار المتمردين في
الماضي وذلك خلال الرواية: إيميليان بوغاشوف (١٩٣٨-١٩٤٥) من
تأليف فياتشيسلاف تشيكوف (١٨٧٣-١٩٤٥). بيد أن تطور «عبادة
الشخصية» وصعود القيم الوطنية أبرزاً أبطالاً جُدداً، أي الملوك الذين شيدوا

دولة قوية ومركزية، والذين قام علم التاريخ الرسمي بعيد لهم اعتبارهم في ذلك الحين نفسه.

الأصوات الناقدة، أدب الصمت:

في نهاية عقد العشرينات، وطوال أعوام الأربعينات، ارتفعت أصوات عديدة بمقدار متصاعد في الميدان الاشتراكي، لكي تعرب عن تشككها حيال تطور المنحى الاشتراكي. ففي الاتحاد السوفييتي، قمع في الحال أسلوب الأنب هذا قمعاً كثيفاً، مصحوباً بحظر كتب، وبنفي مؤلفيها إلى معسكرات الاعتقال. وفي الغرب، صار أورويل وكويستر Orwell & Koestler ناقلين للاشتراكية. فتخيل أورويل في كتابه «مزرعة الحيوانات» (١٩٤٣) أن حيوانات إحدى المزارع، وقد حثتها مشاعر المنحى المثالي، تحررت من نير البشر. وطلافاً من تصريحات مثالية من قبيل: «جميع الحيوانات متكافئة»، أفلحت الخنازير في فرضها مبدأً جديداً: «كل الحيوانات متعادلة، لكن البعض منها أكثر تكافؤاً من غيرها». وفي نهاية المطاف، مضت الخنازير حتى مشت على ساقين، فتعاملت مع البشر على قدم المساواة، فأغلفت مجدداً بذلك الدائرة المشوومة.

«شرع اثنا عشر صوتاً غاضباً يصيح، وكانت بأسرها الأصوات ذاتها. فلم يعد الأمر عننذ يطرح أسئلة حول سمات الخنازير الفاسدة. وفي الخارج راحت عيون الحيوانات تنقل من الخنزير إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى الخنزير، ومن جديد إلى الإنسان؛ لكن بات يميز الواحد عن الآخر أمراً مستحيلًا».

(جورج أورويل George Orwell، مزرعة لحيوانات)

وفي روايته لعام (١٩٨٤)، يمعن أورويل إمعاناً شديداً في انتقاداته، ويبتكر كلمات مستحدثة حقيقة كمثل (Ingsoc) أي الاشتراكية الإنكليزية و (Doublethink) أي فكرة مزدوجة. واستخدم آثر كوستلير (١٩٠٥-١٩٨٣) في مؤلفه «السفر والانهائية» (١٩٤٠) بطل الرواية روبا هوف لكي يُبدي كيف أن النظام الشيوعي يتجدد، بشدة التصفيات Liquidations الداخلية.

وتاماً كما فعل أوروين، كَشَفَ كوستلير النقاب عن الخطر الذي يهدد كل دولة اشتراكية أو شيوعية، وهو خطر خيانة المرء لُمُثْلِهِ العليا.

وفي تشيكوسلوفاكيا، هناك شعراء ذاعت شهرتهم (كمثل جوزيف هورا (١٨٩١-١٩٤٦)، فانتشورا، سيفيرت، أولبراخت) وراحوا يعزفون عن الحزب الذي أمسى على طريق البلشفة. وأثار الشيوعي جيري ويل (١٩٠٠-١٩٥٩) غضب رفاقه الشديد بروايته / الريبورتاج عن النظام السوفييتي في: «موسكو/ الحدود» (١٩٣٧). وحيث يستحيل اللجوء إلى مثل هذه الانتقادات في الاتحاد السوفييتي، تَطَوَّرَ فيه ما قد دُعي «أدب الصمت».

شهد هذا الأدب الخفي المستور على المقاومة الجمالية والأخلاقية للشعراء والناثرين الذين لم يُنشر نتاجهم الأدبي، المنذور للصمت طوال ربح من الزمان إلا فيما بعد بَعُود. وكذا كان وضع أنا أخماتوفا Anna Akhmatova: إذ خُطِرَ عليها نشر آثارها منذ منتصف عَقد العشرينات، لجأت إلى نظم قصائد مسهية: «صلاة للرافدين في الرب» (١٩٣٥-١٩٤٠)، «القصيدَة دُونَ البطل» (١٩٤٠-١٩٦٢). وهذا هو أيضاً وضع ماندلستام Mandelstam: فإن قصائده في عقد الثلاثينات سبقي محظورة زماناً طويلاً. وثمة باسترناك Pasternak الذي استمر في النشر حتى عام (١٩٣٦): «ولادة ثانية»، ثم التزم بالصمت بدوره في نتاج أدبي بالنثر سوف يغدو «الدكتور جيفاغو».

هناك اثنان لربما لم يلحق بهما الإرهاب: بولغاكوف وبلاتونوف، وقد جلبا، سرّاً إلى النثر في الثلاثينات الإسهام الأغزر ثراءً. وألّف بولغاكوف، عدة مسرحيات وروايات أوقفها على القدر المأساوي لأديب مبتكر، وكتب في الحين نفسه، طوال عقد الثلاثينات روايته «المعلم ومارغريت» حيث يتلاقى الهجاء الاجتماعي، والوهم العجيب على منوال هوفمان، وأسطورة الشاعر الرومانسية، والاستجواب عن الفن والسلطة. ويشكل عمل البطل، في هذا النص، «رواية داخل الرواية»، نوعاً من إنجيل مَخْتَلَق يقوم ميفيستوفيليس المحب للعدل ونصير الأدب والعلم ببعثه مجدداً من وفاته.

إن أندري بلاتونوفيتش كلیمتوف (A.P.Klimentov)، المسمى بلاتونوف (١٨٩٩-١٩٥١)، والوافد من مضمار مختلف جداً، وصف في رواياته،

خلال الثلاثينات، الاختلاس، من قبل السلطة الجديدة، لأوهام البروليتاريا المثالية والتي سبق لها أن أغرته في البداية: وروى تشيفينكور بناء حاضرة شيوعية مثالية، ونهايتها المأساوية في مدينة صغيرة من السهوب؛ و«التقيب» (١٩٣٠) رواية تشير إلى عمال يحفرون، دون نهاية، أسس منزل البروليتاريا الكبير؛ أما بطل «دجان» (١٩٣٦) فيستجر في زوغان طويل، وغير الصحراء، ما تبقى من شعبه المنازع، محاولاً إنقاذه. وهذه الأمثال الفلسفية كتبت بلغة خاصة جداً حيث يتداخل بصورة وثيقة كلام ساذج ينطق به الأبطال، مع تركيب جمل السلطان الجديد، والأوهام المثالية [الطوباوية] وفسادها؛ وهذا ما يجعل من بلاتونوف أدبياً عميق الأصالة.

أدب التيارات اليمينية الشمولية.

مقابل كل أدب يستمد إلهامه من المنحى الاشتراكي تطورت آداب فاشية، متشعبة بنفس المقدار من إدراكها مهماتها. ولكن، كان ينبغي، وحتى في الاتحاد السوفييتي، مرور سنوات لكي يتوصل مذهب ستاليني له المزيد من تقاوم الشدة إلى أن يفرض نموذجاً فنياً يتم التلاعب والتحكم به بطريقة شاملة كلية؛ وليس الأمر على هذا المنوال في الأنظمة الفاشية: فالأدب فيها، يعالج بادئ ذي بدء بأقصى الشراسة، ولا سيما في ألمانيا، من قبل الحزب القومي / الاشتراكي. ولا جرم أن ثمة، في إنكلترا، وفرنسا، وفي أقطار أخرى، أدباء فاشيين أو من نزعة فاشية. وفي إيطاليا جهد موسوليني تماماً في استخدام الأدب لكي يبلغ أهدافه. لكن روح المتابعة التي عالج الألمان بحزم مشكلاتها، تشرح إجراءات التدمير - عقب وصول هتلر إلى سدة السلطان في كانون الثاني / يناير عام (١٩٣٣) - التي تم اتخاذها لا في المضمار السياسي وحسب (حل جميع الأحزاب القائمة، وإلغاء النقابات)، بل أيضاً في ميدان الثقافة حيث بلغت مستوى تجهله الدول الأوروبية الأخرى.

في ألمانيا، لبثت الحياة الثقافية كلها، مثل حياة الأعمال الأخرى، في واقع الأمر، موضوع «الالتزام بالاستقامة» الحزبية الكاملة: فالدولة تحدد وتراقب في الحال ما تعتبره «أنبأ». ومذذ نيسان / أبريل (١٩٣٣)، ظهرت «لائحة

سوداء» سُجِّلَ فيها ما بين العديد من الأشياء الأخرى، أسماء الكتاب على المستوى ذاته: بريخت، دوبلين، هاينريخ مان، شنيترلر، توتر، ستيفان زفايغ. وفي العاشر من أيار / مايو، قَدِمَ النازيون للعالم مشهداً لم يسبق له مثيل: محارق إعدام الكتب «اللا ألمانية» (Undeutsche)، وقد صار غير ألمانيين، لا جميع المؤلفين اليهود وأتباع المذهب الماركسي وحسب، بل مجرد من هم موالون لمنحى السلم Pacifistes. وعلى هذا المنوال، بكت أعمال آخرين كثيرين فريسة النيران. وتناثرت في الحال هجرة كثيفة من فنانين ومتقنين.

إن الأدب الفاشي، وبأجمعه أدب دعاوة، بقي ترجمته في ألمانيا، خلال سلسلة من الأشكال الغنائية، مثل قصائد مديح توجه إلى الشعب وإلى «الفوهرر»، وكمثل أناشيد للجنود، وأغان للمسيرات، وقصائد تحث على التضحية العليا؛ وقام بتأليفها، من بين آخرين، بالدور فون شيراخ (١٩٠٧-١٩٧٤)، هاينريخ أناكر (وُلِدَ عام ١٩٠١) هانس يوهست (١٨٩٠-١٩٧٨)، إرفين غيدو كولنبهيمير (١٨٧١-١٩٦٢). والسطور التالية مقتبسة من قصيدة كولنبهيمير: «الفوهرر» (١٩٣٧)، وتقدم فكرة عن التوجيه الإيديولوجي:

«والقَدَسُ المَكِينُ بحدود الأرض

يجعل أسارىَ حياة قاسية

فهو يعلم أن شعبه قد سما

فوق كل المؤامرات سامقاً

وسوف يُبدي شعبه

أن من منبت الأسياد قومه

فهو الشعب الباذخ الصناديد

يُوحِده الدم المسفوك والحديد!».

(إرفين غويدو كولنبهيمير: «لزعيم»)

شجع القوميون / الاشتراكيون الدراما؛ فكان هذا الأسلوب يلائم حسهم في إخراج «مشاهد الجماهير». وإن دراما يوهست «شلاغيتزر» (١٩٣٣) - وقد جرى تمثيلها الأول يوم عيد ميلاد هتلر - تخرج بطلاً يبذل نفسه ضحية

في سبيل شعبه. وقد رأى هذا العصر ظهور نموذج جديد من المشاهد ألا وهو: «فايهسبيل» أو «ثيغسبيل» Thingspiel، نوع من الاحتفال في العراء، من جوهر أسطوري وتعبدي شعائري كما في: «الهوى الألماني» (١٩٣٣) من تأليف ريتشارد أورينغر (١٨٩١-١٩٥٣)؛ و«لعبُ فرانكنبورغ بالفرْد» (١٩٣٦) للكاتب فولفغانغ موثر (١٩٠٦-١٩٧٢). أما فيرنر بوملبورغ (١٨٩٩-١٩٦٣)، وهانس زوبرلاين (١٨٩٥-١٩٦٤)، وفرانز شاوفيك (١٨٩٠-١٩٦٤)، فكانوا روائيين يمجدون الحرب.

توافق مع التعبير السلبي «ليس ألمانيا»، undeutsch في إيطاليا الفاشية، البرنامجُ italianita «إيتاليانيتا» [أي مذهب الأمة الإيطالية] وعلى غرار النازيين، نزع الفاشيون إلى نبذهم، ليس ما هو غريب وحسب، بل كل أسلوب أدبي طليعي. إن فيتاليانو برانكاتي (Vitaliano Brancati) (١٩٠٧-١٩٥٤) هو مؤلف «صديق المنتصر»؛ ودانونزيو الذي نشر، عام (١٩٣٢)، «مئة ومئة ومئة صفحة من الكتاب السري لـ غابرييل دانونزيو الذي مُني بتجربة الموت» (١٩٣٥)؛ وألدو بالازيتشي (١٨٨٥-١٩٧٤) مع كتابه «الأخوات ماتيراسي» (١٩٣٤)؛ وإيليو فينوريني (١٩٠٨-١٩٦٦)؛ ومارينيتي مؤسس مذهب المستقبلية Futurisme فكل هؤلاء قد أغراههم المذهب الفاشي وأغواهم بسحره.

أما هذا الأخير، مارينيتي، فقد رأى أن الحرب نتيجة طبيعية للإنتاج الصناعي، وراح يُشيد بها في: «إسبانيا العجلى وثور موالٍ للزراعة المستقبلية» (١٩٣١)، و«بيان الرواية التوليفية» (١٩٣٩)، و«ميلانو العظيمة التقليدية والمالية لمذهب المستقبلية» (١٩٤٣)، و«حساسية إيطالية ولدت في مصر» (١٩٤٣).

كان وضع الكتاب الموالين للمنحى الفاشي، في فرنسا، مختلفاً على نحو أساسي، حيث أنهم - وأقله حتى الاحتلال الألماني - لم يؤلفوا تحت ضغط نظام سياسي قد غدا قائماً، بيد أنهم امتثلوا بحرية لقناعاتهم، ولم ينساقوا أيضاً إلى التأثير بإرادة العمل، ولا بجمالية الحركات الجماهيرية للقوميين / الاشتراكيين الألمان؛ واعتبروا بطريقة ما، تظاهرات القوة العنيفة بمثابة مشاهد وحسب. وقد

قام بيير ثريو لاروشيل (١٨٩٣-١٩٤٥) في كتابه «المنحى الاشتراكي الفاشي» (١٩٣٤) بالدفاع عن الحركة الفاشية، ورأى فيها، عقب إخفاق جميع الأنظمة الأخرى، إيديولوجيا مُنقّذة. وفي روايته «جيل» (١٩٣٩) Gilles ظهرت فاشية (أي فاشية إسبانيا الموالية لـ فرانكو) البطل، جيل غامبييه، بمثابة الحل الوحيد للنجاة من حياة حيث لا شيء يُرضيه.

أما روبرت برازيلاخ Robert Brasillach (١٩٠٩-١٩٤٥) فاتخذ موقفه في كتابه «الألوان السبعة» (١٩٣٩) وقَدّم فيه الإنسان الفاشي بمثابة إنسان يُؤلّد الأمم الأوروبية. وإن «طليعتنا» (١٩٤١)، عمل آخر للكاتب - برازيلاخ مستوحى من النزعة الفاشية، وهو تحليل نقدي لحضارة ما بين الحربين. أما لويس - فردينان سيلين (١٨٩٤-١٩٦١)، طبيب الفقراء والأيتيم، فقد عرفه الجمهور عام (١٩٣٢) مع مؤلفه «سَقَرٌ في جميع الليل الأخير» وهو رواية سيرة ذاتية تماماً. ونشر فيما بعد رسالتَي هجاء من وحي فاشي: «تقاهات بقصد منبحة» (١٩٣٧) و«مدرسة الجثث» (١٩٣٩)، وتتألف الرسالة الأولى من استشهادات واردة من شتى المصادر، انطلاقاً من «العهد القديم» حتى مقالات صحفية، ورباطها الوحيد يناهض بعنف السامية [يعني هنا الصهيونية].

يلاحظ أيضاً في إسبانيا، قبل اندلاع الحرب الأهلية تماماً، هذا الميل الفاشي إلى إثارة ذكر ما يدعونه «الشعب» وذلك مع: الكاتب أزورين وكتابه «ساعة لإسبانيا» (١٩٣٤)، ونظيره راميرودي مائيزتوس (١٨٧٤-١٩٣٦) مع مؤلفه: «دفاع عن الإسبانية» (١٩٣١). وخلال الحرب الأهلية، بات تمجيد هذا النزاع المسلح إحدى مهمّات الألب الفاشي، هذا التمجيد الذي يجعل من إهراق الدماء ضرورة حتمية، ويلحقها بتقاليد مجيدة من ماضٍ سحيق، ومن قُرابة خمسة عشر ألفاً من القصائد التي ظهرت في إسبانيا حول الحوادث التي مزّقت البلد، لبث التثنت يستلهم الفاشية. وإن رفائيل بالبين - لوكاس، في ديوانه الشعري تحت عنوان «قصائد حرب صليبية»، قد استخدم لفظة «حرب صليبية» لكي يبرر هذه الحرب «الضرورية بوجه مطلق» على «البرابرة الحُمْر». وتناولت أحزاب اليمين موضوعاً آخر لكي يُدرجوه في إيديولوجيتهم؛ ومن المدهش أن العديد من الكتاب الذين ما كانوا ينتمون إلى

أحزاب اليمين، قد توسلوا أيضاً بهذه اللفظة، وذلك في أوروبا بأسرها: فكان الأمر يعني موضوع طبقة الفلاحين.

الضلاح، موضوع مركزي:

منذ القديم من الزمان، ثمة شعر يلزم موضوعه المركزي التتوي به ذكر أعمال الحقول والمجتمع الفلاحي. وطوال عقد الثلاثينات قام باستعادة هذا الموضوع أدب أقصى اليمين في ألمانيا ويوغسلافيا؛ وكذا كان الأمر في الاتحاد السوفييتي حيث شكل جزءاً متمماً لبرنامج النزعة الواقعية الاشتراكية. وفي الأقطار الأخرى، حيث ما لبث يحتل مكانة مرموقة، كما في بلجيكا، وهولندا، وسكاندينافيا، لم يكن الموضوع منوطاً بأي التزام سياسي.

في ألمانيا القومية / الاشتراكية، تم نقل فكرة «الشعب الألماني» إلى أسطورة الفلاح والأرض من استغلالها الزراعي، هذه الفكرة التي لا بد لها أن تُشيد باستيعاء «الجدور الجرمانية»، والعرق، ومسقط الرأس كما فعل: هانس غريم (١٨٧٥-١٩٥٩)، وجوزيف بيرينز - توتينوهل (١٨٩١-١٩٦٩)، وفريدريخ غريسه (١٨٩٠-١٩٧٥) والذمساي هاينريخ فاغيرل (١٨٩٧-١٩٧٣). وأطلق في الحال على هذا الأسلوب الأدبي اسماً يثير الذكريات، ألا وهو اسم «شعر الأرض والدم». وعلى هذه الشاكلة ظل الأمر في كرواتيا، الخاضعة لدولة مستقلة، تحت الوصاية الفاشية، حيث تطور شعر فلاحي ينعم بمسحة فلاحية قوية. وفي رأي بعض الكتاب كمثل ميل بوداك Mile Budack (١٨٨٩-١٩٤٥) كان الأمر يعني، بصورة خاصة، وصف سماتهم القومية والحفاظ على التقاليد القومية الكرواتية.

باستثناء ميثولوجيا فلاحية «بانت قومية» شكلت راديو سكوبية radioscopie [نسبة إلى الكشف الشعاعي] في المجتمع الريفي وفي أعمال الكتاب المجريين - مثل غيولا إلييس زولفران سزاو (١٩١٢-١٩٨٤) - تياراً قوياً، عند منتصف الطريق ما بين الأدب، والسوسيولوجيا، والأنثروبولوجيا السياسية التي برز بعض منظرها: وكان لازلو نيميث Lazlo Németh (١٩٠١-١٩٧٥) كاتب مسرحيات وبحوث يَشق «طريقاً

ثالثة» ما بين الديكتاتوريتين وكان إستفان بيبو (١٩١١-١٩٧٨) محللاً
«لبؤس الدول الصغيرة في أوروبا الشرقية».

فيما ظل الشعر الفلاحي في ألمانيا النازية أدباً تشجعه الدولة، قد غدا هذا
الشعر بسرعة شديدة، في الاتحاد السوفييتي، التعبير عن بعض الصراعات. فقد
استتبع تحول الدولة الاشتراكي هدم طبقة اجتماعية فلاحية صرفة، أي طبقة
الكولاك (Koulaks) [وهم المزارعون الأثرياء قبل الثورة]. فوصف ألكسندر
تغاردوفسكي (١٩١٠-١٩٧١) سيرورة الهدم هذا في مؤلفه «أرض مورافيا»
(١٩٣٤-١٩٣٦). وفيما حظي، بسبب هذا المؤلف، جائزة ستالين عام (١٩٤١)،
تم اعتقال وإعدام بافيل نيكولا ييفيتش فاسيليف (١٩١٠-١٩٣٧) الذي كانت
قصائده «ثورة المنح» (١٩٣٢-١٩٣٣) و«الكولاك» (١٩٣٣-١٩٣٤) قد
اعتبرت من قبل النظام موالية للكولاك. ولبث النظام ينتقد أيضاً التمثيل -
الطوباوي بالأحرى - للحرية الكاملة التي ينعم بها في قرية فلاحية جميع
الكائنات الحية، كما في كتاب «انتصار الزراعة الفلاحية» (١٩٢٩-١٩٣٢)
للمؤلف نيكولاي أليكسييفيتش زابولوتسكي (١٩٠٣-١٩٥٨).

عالم البولوني ليوبولد بوتشكوفسكي (وُلد عام ١٩٥٠) مشكلة أراضي
الحدود البولونية / السوفييتية في روايته التجريبية «غريبي» (١٩٣٨)،
وكتب يالوكوريك في ذلك الحين: «يقوم الزكام بأنبات شديدة في نابرافا»،
وهذه هي أشهر روايات الألب الفلاحي في بولونيا.

ألف الكتاب الروجيين، في سكاندينافيا، آثارهم الأدبية بلغة الفلاحين:
كريستوفر أويڤال (١٨٧٨-١٩٦١)، وأولاف دووَن (١٨٧٦-١٩٣٩)، وأيضاً
تارجي فازَاس (١٨٩٧-١٩٧٩). ووصفوا كلهم قساوة ظروف حياة الفلاحين
التي لا رحمة فيها، رغم أنهم قاموا بإضفاء المثالية Idéaliser على حياة
الفلاحين، كما هو الأمر، مثلاً، في أعمال فاسَاس Vasaas «العبء الكبيرة»
(١٩٣٤-١٩٣٥).

عالم الروائي الفلامنكي جيرار فالشاب (Gerard Walshap) (١٨٩٨-
١٩٨٩) أيضاً أمور عالم الفلاحين في كتاباته، كما في: «الشعب» (١٩٣٠)،

و«الموت في القرية» (١٩٣٠)، و«عالم سوو موثيريمان» (١٩٤١)؛ وهذا ما يقوله عن ذلك هو نفسه: «وعلى هذا المنوال [...] أصف، من خلال حكايات تافهة، ريفية، ما هو معقد وعصري، ومأساوي، في مَنْ يُطْلَقُ عليهم اسمُ الشعب الفلامانكي، البسيط المسيحي». وثارت البلجيكية ماريا جيفوز (١٨٨٤-١٩٧٥) ذكرى الفلاندر، بلد مسقط رأسها، في روايات من نزعة واقعية وباللغة الفرنسية. وروايتها «كونتيسّ السود» (١٩٣١) تسرد قصة الحب التعس وزواج فتاة شابة من إقليم الإسكاوت، وهو أيضاً إطار القصة: «السيدة أورتا أغنية العشاق ليلاً في أيار / مايو» (١٩٣٣) وإطار قصة أخرى: «المدّ الكبير» (١٩٤٣).

اهتم الهولندي أنتون كولين (١٨٩٧-١٩٦١) بحياة الجماعات القروية. وفي قصته «أبناء شعبنا» (١٩٢٨) يذكر نقاط التوتر الاجتماعي، والنزاعات ما بين المؤمنين والملحدين، ما بين الشيوخ والشباب، ما بين التقاليد والتقدم. وحظيت روايته «قرية على عدوة النهر» (١٩٣٤) نجاحاً مرموقاً. وإن الألماني أوسكار ماريا غراف (١٨٩٤-١٩٦٧) والذمساوي هيرمان بروخ (١٨٨٦-١٩٥١) وصفاً العالم الفلاحي المتمزق ما بين أيديولوجيا اليمين الفاشي وكفاح الكتاب المناهض للفاشية؛ وفيما نشبت غراف في قصته «أنتون سيتينجر»، بإحيائه مجدداً، في قرية بافاريا، التصرفات الخاصة بالبرجوازية الصغيرة، وظروفها التي يسرت كل هذا التطور في ألمانيا من (١٩١٨) إلى (١٩٣٣)؛ فقد وصف كتاب بروخ «رواية الجبل» - وقد صدرت بعد موته - الجنون الجماعي الذي يستحوذ على قرية في جبال آل تيرويل. وثمة مواضيع مماثلة شكلت مصدر العديد من الآثار الأدبية المناهضة للفاشية.

الأدب المناهضة للنظام الشمولي:

كانت الطرق عديدة: لمكافحة النزعة الشمولية [التوتاليتارية]، ولتعبئة الكلمات على صنوف الإفساد الإيديولوجي؛ وبهذه الطرق تواجد الكتاب مجدداً في هذا الكفاح ذاته: من الرواية الموالية لمذهب الواقعية إلى القصة الأسطورية، ومن المسرح إلى الشعر.

الأدب المناهض للفاشية

انتمك الأدب المناهض للفاشية في تفسير سياسي حقيقي، لكي يُعزّز مناوئي النظام الفاشي في قناعتهم، فُوِّفَ بعض المعالِم لمن ليس لهم رأي، ولكي يزعزع كل يقين لدى الفاشيين. وعلى الصعيد الأساسي، ترتب على كتاب المعارضة الذين يعيشون تحت سيطرة الحكم الفاشي المباشرة، أن يختاروا إما الهجرة الطوعية وإما البقاء ميدانياً وتألّف كتب تقاوم فتعدو موضوع حظر سياسي وملاحقات، وإما أيضاً الحد من جهودهم في إطار ما دُعي في ألمانيا «أدب الهجرة الداخلية».

في فرنسا، ومنذ عام (١٩٣٢)، تجمع بعض المؤلفين داخل رابطة الكتاب والفنانين الثوريين، حيث تجمع باريوس، جيد، رومان رولان، بول فايان - كوتورييه (١٨٩٢-١٩٣٧)، أراغون، نيزان، وراحوا يحتلون مواقع مسيطرة. ونظمت هذه الرابطة، عام (١٩٣٥)، مؤتمر الكتاب العالمي للدفاع عن الثقافة، برئاسة مالرو، جيد، ليوس غيُو (١٨٩٠-١٩٨٠). فمثل هذا المؤتمر بداية تعاون فعال ما بين الأدباء الليبراليين والشيوعيين؛ وكان من عدادهم: الفيلسوف الفرنسي جوليان بندا (١٨٦٧-١٩٥٦)، والألماني: برخت وإرنست بلوخ (١٨٨٥-١٩٧٧)، وجان بيترسن (١٩٠٦-١٩٦٩)، وإريخ فاينر (١٨٩٠-١٩٥٣)؛ والبريطانيون: فروستر، هوكسلي؛ والذساوي موزيل؛ والهنمركي نيكسوه؛ والسوفييتي إهرندورغ؛ والتشيكي نيزفال.

من عام (١٩٣٥) إلى (١٩٣٨)، شرع برتولت برخت (١٨٩٨-١٩٥٦) يصف في كتابه «الذعر العظيم والبؤس في الرايخ الثالث»، حقيقة الواقع الألماني تحت النير القومي - الاشتراكي: فبرزت لوحة حقيقية لكل المجتمع الألماني؛ وكان ثمة أستاذان لمادة الفيزياء فلان «ك» وفلان «ي» لم يفلحا في حل مشكلة ما دون اللجوء إلى أينشتاين ولا جبروان على لفظ اسمه، حتى تقوه به فلان يُدعى «ك» سهواً:

«لكن ما الذي يقوله أينشتاين لـ.... وأمام دُعر «ي»، أترك «ك» زلة لسانه وثبت الخوف يستحوذ عليه. فقام

«ي» باندزاع أوراق الملاحظات من يده وأفحم كل الأوراق في جيبه. ونحا «ي» إلى الجدار الأيسر: أجل، حدة ذهن يهودية محدّصة! وما هي العلاقة بالفيزياء؟.

وبعد أن هدأ روعهما، استعادا أوراق ملاحظتهما وتابعا العمل صامتين، على أعظم مقدار من الفطنة والحذر.

إن أنا سيجرز، طوال نفيها، ألّفت هي أيضاً روايات مناهضة للفاشية، ولكن من وجهة نظر شيوعية حصراً وقصتها: «الصلب السابع»، مثلاً، نُشرت عام (١٩٤٢) في المكسيك. وبعد الحرب، التحقت مع بريخت بالجمهورية الألمانية الديمقراطية. وفي تلك الغضون، إلّزم مالرو هو أيضاً، في فرنسا، بمناهضة الفاشية. وفي عام (١٩٣٥)، وصف في كتابه «زمان الازدراء» الاعتقال والعذابات التي مني بها كاسنر Kasner الشيوعي من قبل القوميين الاشتراكيين.

في عام (١٩٣٣)، نشر السويدي بآر لاغر كريست (Par Lager Krist) (١٨٩١-١٩٧٤) قصته «الجلاد»: إحدى أشهر الشهادات على مكافحة الفاشية في سكاڨيناڨيا. واقْتُبِسَت القصة هذه للمسرح عام (١٩٣٤)؛ وقام الأديب بعرضه على خشبة المسرح الجلاد مرتدياً ثوباً أحمر، وفي البداية أمام جمهور قد ارتدى أزياءً من العصور الوسطى؛ ولكن، في الجزء الثاني من هذه الدراما، أمام جمهور معاصر. وإن التشيكي كارل تشابك، في مسرحياته الخيرة: «المرض الأبيض» (١٩٣٧)، و«مانكا» [أي الأم] (١٩٣٨)، أطلق نداءً مؤثراً إلى مقاومة الفاشيين. وأظهر في «الأم» والدّة تتحدث مع أشباح زوجها وأولادها وقد قضوا نحبهم جميعاً باستثناء واحد منهم. وتجلّى هذا النتاج الأدبي بمثابة إدانة لُنْشَى الإيديولوجيات التي تطالب بثورات ما تقضي بالإنسان إلى الموت. بيد أن هذه الملاحظة ليست سوى إعداد لنتيجة المسرحية الدرامية: فالأم تقلّد الطفل الذي بقي لها السلاح الذي سيقا تل به النزعة الفاشية. وتشتمل الجبهة التشيكية المعادية للفاشية على آخرين عديدين من المؤلّفين والشعراء، بل أيضاً على «المسرح المُحرّر» الشهير (١٩٢٧-١٩٣٨) لكل من جبري فوسكوفيك وجان فيريخ.

في إيطاليا، كان للأدب المناهض للفاشية، بمثابة مركز منشط في مجلة دورية «سولاريا» Solaria، [أي: الشمس] وهي التي لم تتبدأ يوماً مناهضة، بل مارست معارضة للفاشية على مزيد من الاعتدال في برنامجها وقد شارك فيها الشاعر مونتالي، أومبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧) وفيتوريني Vittorini صدرت في هذه المجلة روايته «القرنفلة الحمراء» بدءاً من سنة (١٩٣٣)؛ كما شارك غادّا مؤلف «عذراء الفلاسفة» (١٩٣١)؛ وبافيزه Pavese الذي طبع ديوانه الشعري الأول عام (١٩٣٦) تحت عنوان «الشغل يُتعب».

لبثت المنشورات المعادية للفاشية في إسبانيا عديدة حتى بداية الحرب الأهلية. وخلال هذه الحرب، بقيت «الأغنيات العاطفية»، الجمهورية منها أو الموالية لفرنكو، هي التي تحتل مكانة مركزية في الأدب الإسباني. وراح الكثير من الأبناء الأجانب يذودون عن الجمهورية الإسبانية، بكتاباتهم أو باشتراكهم الفاعل في المعارك، غير أن الرواية الأوفر شهرة التي سببتها الحرب الأهلية، لم تسطرها ريشة أوروبية بل أمريكية أي ريشة: إرنست همنغواي Ernest Hemingway (١٨٩٨-١٩٦١) الذي نشر عام (١٩٤٠) «لن تفرح أجراس الكآبة». وفي إسبانيا ذاتها، كتب خوسيه رامون سندر (١٩٠٢-١٩٨٢) قصته: «هجوم مضاد» (١٩٣٨).

في تشيكوسلوفاكيا، أصدر فرانتيشك هالاس (١٩٠١-١٩٤٩) كتابه بعنوان «مفتوح على مصراعيه» (١٩٣٦)، وكذلك زدينيك نيميشيك «إبليس يتكلم الإسبانية» (١٩٣٩). وقام أرويل في مؤلفه «احترام لكانالونيا» (١٩٣٨) بإطلاق صرخة قلق مدوية: وذلك بسبب المنافسات ما بين الفصائل الجمهورية، ولاسيما من جراء شراسة الأساليب الشيوعية الموالية للمنحى السوفييتي؛ فمنذ ذاك الحين، غدا من المستحيل تقريباً التمييز ما بين جمهوريين وكتائبين Phalangistes. وإن مالرو، في روايته «الأمل»، سبق له أن وصف كيف أدّت، من جهة الجمهوريين، المشاجرات الداخلية والتوسل بأساليب العدو - وتساماً كمثّل الغموض الأخلاقي ما بين مفهومي «قتل» و«مات» - إلى تغييب كل فكرة للعدالة. وشرع برنانوس ينتقد الجانب الديني للمذهب الشمولي اليميني، في: «المقابر الكبيرة تحت ضوء القمر» (١٩٣٨).

وناضل في البداية لصالح فرانكو والكتيبة، غير أنه عدل عن منحاه إذ شاهد الدعم الذي تقدمه الكنيسة الكاثوليكية للدولة الفاشية [في معارضتها للشيوعية].

أدب المنفى:

في إسبانيا، كانت إحدى عواقب الحرب الأهلية الهجرة الثقافية لعدد وفير من المثقفين والفنانيين من جانبي القتال. وجهد نظام فرانكو المنتصر لإعادة العديد منهم؛ فوافق البعض منهم. وثمة سمتان هامتان تميزان هذا الأدب الإسباني في المنفى: فمن جهة، ما فتئ البعض يناقشون حول الحرب الأهلية وذيولها؛ كما فعل سِنْدِر. وراح آخرون ينسلخون عن ثقافة مسقط رأسهم ويتبنوا تصوراً سياسياً داخلياً، كما فعل سِرِنودا في قصائده. أما هجرة الكتاب الفرنسيين فطلت لأمد قصير، بالنسبة إلى من لا يعودون إلى فرنسا إلا عقب الحرب، وكذلك بالنظر إلى الآخرين الذين اختاروا المساهمة الفاعلة في تحرير فرنسا، كمثل إوار، مالرو، أنطوان دوسانت - إكزوبيري (١٩٠٠-١٩٤٤) الذي، نشر «أرض الرجال» (١٩٣٩)، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة. ولحق نزيف الدم هذا ثقافياً بألمانيا بمقدار له المزيد من القسوة، حيث أن الجميع تقريباً اضطروا إلى الهرب لأمد طويل. وبفضل ذلك، نعت ألمانيا والنمسا بازدهار هذا الأدب المميز المسمى أدب الهجرة، رغم أن هذه اللفظة تشمل إنتاج عدد غير من كتاب مثقفين جداً؛ توماس مان، رومارك، برخت، فريدريخ فونك (١٨٨٨-١٩٥٣)، جوهانس روبيرت بيكير (١٨٩١-١٩٥٨)، بريدل، هاينريخ مان، كلاوس مان (١٩٠٦-١٩٤٩)، تولر، دويلين، ستيفان هيم (وُلد عام ١٩١٣). وبدأت سميتهم المشتركة معارضة واضحة للفاشية، وهدف الاستخدام المتكرر لمواد تاريخية إلى تقديم لوحة إيجابية للديمقراطية التي يعارضونها بالميزات السلبية لنظام الحكم الشمولي.

كان ليون فوختانغر (١٨٨٤-١٩٥٨) أحد الأوائل الذين وصفوا وضع اليهود في ألمانيا الوطنية / الاشتراكية؛ وذلك في رواية نشرت منذ (١٩٣٣) تحت عنوان «الأخوة والأخوات أوبنهايم». وغدا هذا الاسم في الطبقات اللاحقة «أوبرمان» [المضطهدون]. ويتمحور موضوع الرواية حول اجتثاث هذه الأسرة الكبيرة التي تضم صنّاعاً وأصحاب مصانع، وكتاباً وقد اضطرت هذه العائلة في نهاية المطاف إلى الانتحار. وهذه الرواية هي المجلد الثاني من نتاج ثلاثي

عنوانه «غرفة الانتظار» (١٩٣٩). والمجلدان الآخران «نجاح» (١٩٢٩)، و«المنفى» (١٩٣٩) خصصا للهجرة إلى باريس وموسكو وسواهما.

في عام (١٩٣٥)، وعام (١٩٣٧)، كتب هاينريخ مان رواية بمجلدين تحت عنوان: «هنري الرابع»، ووصف فيها صورة إنسان لا يمكن تحقيق إنسانيته إلا بقرن الروح والعمل، وبوضعه، في طور المشاركة، إنجازات روحية وثقافية لبذنين هما فرنسا وألمانيا. وطبقاً لهذه الأطروحة، ينتهي كل من حصول الرواية الأولى بنوع من العبرة والمغزى كتبت باللغة الفرنسية. وفيما راح الجزء الأول من هذه السيرة يعكف خاصة على وصف استبدال الإرهاب الديني بسيادة مُفعمة بالإنسانية وطيبة القلب، يعرض الكتاب الثاني، خاصة، خطة الملك العجوز الذي لبث يتوخي أن يجمع كل أقطار أوروبا في كونفدرالية للشعوب المسيحية، الأمر الذي لن يتحقق أبداً، فإن هنري الرابع سوف يُقتل.

إن بعض الأبناء النمساويين، القريبين سياسياً وروحياً من الأبناء الألمان، قد مكثوا هم أيضاً في المهجر. وتابع موزيل تأليفه: «الإنسان دون أوصاف»، وهو نتاج هائل انطلقت بدايته سنة (١٩٣٠) وظل مُجزّأ. وترك أيضاً النمسا هيرمان برود (١٨٨٦-١٩٥١) وغيره. أما جوزيف روث (١٨٩٤-١٩٣٩)، فقبل موته المبكر من جرّاء ميته المفرط إلى الكحول، أتى على ذكر حياته مهاجراً بباريس، في «أسطورة القديس الشريب» (١٩٣٩). لكن ستيفان ترفايغ (Stephan Zweig) (١٨٨١-١٩٤٢) هو الذي أفلح في انتقاده الإرهاب الفاشي. وفي كتابه «ضمير معارض للعنف، كاستيليون مناصراً كاثولان» (١٩٣٦)، يذكر ترفايغ المعركة التي قام بها كاستيليون مناصراً التسامح الديني، وذلك بعد أن طرده كاثولان من مدينة برن. وهاهي الكلمات الأخيرة من هذا العمل الأنبي:

«لئله، مع كل كائن بشري جديد، سيولد حقاً ضمير جديد، وسيكون ثمة دوماً أحد الضمائر هو الذي يستنكر واجبه الروحي لاستعانة القتال القديم، في سبيل الحقوق اللا متقائمة للجنس البشري وطيبة القلب البشري وسيكون هناك دوماً كاستيليون لكي يناهض كل فرد كاثولي، وينود عن الاستقلال الذاتي الأسمى، استقلال فكر الإنسان وذنه حيال كل التعسفات في العنف».

(ستيفان ترفايغ، كاستيليو ضد كاثولان)

ما كان للأديب ترفايع أن يرى انتصار الضمير على العنف، ولا أن يعيش انتصار الديمقراطية على التيار الفاشي. ففي عام (١٩٤٢)، انتحر في البرازيل، موطن هجرته، وقد خلص بذلك من وضعه إلى النتيجة ذاتها التي سبق أن دفعها كل من هاسنكليفير، تولر، فالتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠). وثمة أيضاً كُتّاب بولونيون قد كافحوا خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها في منفى كان يبدو وكأنه دون نهاية. وقد استعاد موضوعهم الرئيسي التراث الرومانسي للهجرة البولونية في القرن التاسع عشر، فتم الإعراب عنه في قصائد الحنين إلى الأوطان، كمثل قصائد كازيمير فيتزينسكي (١٨٩٤-١٩٦٩) في «أليزيكان الفرسوفي» (١٩٤١). وفي عداد المهاجرين أو المنفيين التشيك، ثمة الروائي إغون هوستوفسكي (Egon Hostovsky) (١٩٠٨-١٩٧٣) الذي حرر «رسائل المنفى» (١٩٤١)، «الملجأ» (١٩٤٣)؛ والمؤلف المسرحي فرانتيشيك لانغر Frantisek Langer (١٨٨٨-١٩٦٥)؛ والشاعر فيكتور فيشل (ولد عام ١٩١٢) الذي نشر «مزامير أوروبية» (١٩٤١).

في روسيا قد أرغمت الاضطرابات السياسية لعام (١٩١٧)، وكذلك في عقد العشرينات، العديد من الأدباء على الهجرة. وإن يُونين، المنفي إلى فرنسا، كان يهتم بنشر أقاصيصه ونتاج سيرته الشخصية. وقالت الهجرة نوباكوف أولاً إلى ألمانيا، وإنكلترا، وفرنسا ثم إلى الولايات المتحدة.

أدب الهجرة الداخلية:

أتاحت الهجرة الداخلية لأدباء كثيرين البقاء على قيد الحياة في نظام سياسي شمولي. وهذا الأدب الذي تطور في ألمانيا، تشيكوسلوفاكيا، بلجيكا، البلاد المنخفضة، ولاسيما في ألمانيا، بشعر غنائي استمد وحيه من الطبيعة، ويتيسر أن يُشار إليه أيضاً بصفته «موالياً للواقعية السحرية». وتنهض الطبيعة في هذا الشعر بوظيفة ثلاثية: الشفاء، التحرر، الفداء. إنه شعر غنائي يخلق التناغم في سديم الزمان القوضوي؛ وإليه تماماً، بمثابة أرض المأوى، تنحو جميع تطلعات الإنسان. فالقصيدة التي تركت عنوانها على ديوان أوسكار لويرك (Oscar Loerke) (١٨٨٤-١٩٤١) هي «في الغابة المسكونة»

(١٩٣٦)، وتستخدم موضوع الغابة لكي تمثل، داخل عالم رهيب، مأوى للهجرة الداخلية. فالغابة تقدم ملجأ لمن تظل نفوسهم صافية نقية وليسوا متأكدين كل التأكد من قدرتهم على متابعة الحياة في عالم يلاحقون فيه دونما هوادة. فالغابة لا تزال بعيدة جداً عن منازل الجماهير التي، (في الضجيج وقعقة السيوف)، تزعم أنها تسيطر على العالم؛ وإن سحر الطبيعة هو هكذا، إن صح التعبير، حتى إنه يذوب تحت شراسة أنظار المطارين:

«هل نرون خلفي آثار من فرّ هارباً
دُرى هل تسمعون من الطريدة لهاثها؟
تسعون وسمعون تُلْقون عبثاً
وها أنا مبسّم وأكففي
فغاية المسكونة فسيحة رحبة المدى». .
(أوسكار لويرك، الغاية المسكونة)

تنتمي إلى هذا الشعر للهجرة الداخلية أعمال ويلهم ليمان (١٨٨٢-١٩٦٨) مثل: «إجابة الصمت» (١٩٣٥)، و«الإله الأخضر» (١٩٤٢)، إلى جانب آثار إيناسيدل (١٨٨٥-١٩٧٤)، وإيزابيث لانغاسر (١٨٩٩-١٩٥٠)، وأعمال بنّ (Benn) وسبق لهذا الأديب بنّ، في عام (١٩٣٣)، أن رحب بقدوم الدولة القومية / الاشتراكية، ولكنه بسرعة «منع عن الكتابة». أما هورست لانغ (١٩٠٤-١٩٧١) فهو مؤلف «المراعي السوداء» (١٩٣٧).

النتاج الأدبي الأوفر شهرة في الهجرة الداخلية هو «الحياة البسيطة» (١٩٣٩) للكاتب آرنست فيشر Ernest Wiechert (١٨٨٧-١٩٥٠)، وهي قصة تجري حوائثها في غابة مازوري التي تمنح فسحة أمان لمن يلجأ إليها. وهناك ازدهار يُشبه الهجرة الداخلية في الألب التشيكي الذي يقوم برده فعل وينكفي إلى الماضي: والروائي فانتشورا Vančura اهتم بالحواليات القديمة: «لوحات من تاريخ الأمة التشيكية» (١٩٣٩-١٩٤٠)، وإلى جانب هذا المؤلف الرمز الذي أعدمه النازيون، هناك أيضاً روايات دورشي Durchy والشعر الحافل بالذكريات الرمزية للشاعرين سيغرت، هالاس، وكذلك

القصائد الوجودية [مجرد الوجود] (Existentiels) للشاعر جيرِّي أورتن (١٩١٩-١٩٤١).

في رأي الفلامانكيين، موريس جيليامز (Maurice Gilliams) (١٩٠٠-١٩٨٢)، ورويلانكس وفيليب دوبيليسين (Filip De Pillecyn) (١٨٩١-١٩٦٢)، ليست الطبيعة أو التاريخ مركز النكل لرواياتهم، بل حياة الكائن البشري الداخلية. فيصف روبلانكس أساساً في طور البحث عن قاعاتهم، عن هويتهم الخاصة، في رواياته «الحياة التي كنا نحلم بها» (١٩٣١)، و«كل أمر يأتي تماماً في أوانه» (١٩٣٧)، و«صلاة من أجل نهاية سعيدة» (١٩٤٤). ويعالج جيليامز، هو أيضاً، خبرات سريرة الكائن البشري الدفينة - ولا يعتبر الحياة بمثابة معركة، بل كتحقيق هدف محدد، تحقيق الخبرة التي ينبغي اكتسابها عن الذات عنيها - في قصائده: «ماضي كولومبس» (١٩٣٧)، وفي أقاصيصه «رحلة تجربة في الفراغ» (١٩٣٧)، وفي روايته «إيليا أو القتال مع البلابل» (١٩٣٧) وعنوان روايته الثانوي يُشير إلى مكافحة الأحلام التي تجتنبه وتغريه.

عودة الموضوع الديني:

إنَّ الظهور الديني المتجدد في الأدب قد تجلَّى من خلال الحركة التي تُدعى «التجدد الكاثوليكي» Renouveau Catholique، ولو لم يكن المنحى الكاثوليكي هو التوجه الديني الوحيد لدى الكتاب المشاركين فيه. وظهر التجديد الكاثوليكي قرابة عام (١٩٠٠)، ولا يمكن بالتالي أن يعني الأمر سوى حركة مناهضة للنظام الشمولي، بالمعنى الصحيح، لاسيما وأن هذا الأدب لا يسمُّ بطابعه عقد الثلاثينات. لكن، في السياق هذا، ومن جرّاء آرائهم الدينية، قد اتخذ بعض الأدباء موقفاً يناهض الأهمية المتنامية للسياسة وتسييس الأدب. فهذا الأدب ليس هو شأن مؤلفين قد باتوا كاثوليكين، بل شأن مُلحدّين ارتدوا إلى الإيمان الكاثوليكي.

إن القصيدة الأولى التي نظمها ت.س. إليوت T.S.Eliot بعد اهتدائه إلى المذهب الكاثوليكي عام (١٩٣٠)، هي «أرباء الرماد» [اليوم الأول من صيام المسحيين]. وألف عام (١٩٣٥) مسرحية دينية بفصلين «اغتيال في

الكاتدرائية»، وهي تثير ذكرى النزاع ما بين الدولة والكنيسة (١٩٠٥)، وفي سنة (١٩٤٠)، عرض أفكاره الدينية وأضفى عليها شكل مبحث عنوانه «فكرة مجتمع مسيحي». واعتنق أيضاً غراهام غرين (Graham Green) (١٩٠٤-١٩٩١) الكاثوليكية عام (١٩٢٧)، وعالج هو أيضاً النزاع القائم ما بين الكنيسة والدولة في كتابه: «القوة والمجد» (١٩٤٠).

خلال عقد الثلاثينات في فرنسا، كان برنانوس، وكلوديل، ومورياك ينتمون إلى نزعة التجديد الكاثوليكية. وسبق أن نشر برنانوس Bermanos، في ختام العشرينات، رواية أولى حول أحد الكهنة. وفي عقد الثلاثينات كرّر موضوع الشيطان الذي يكمن في نفس الإنسان، ويقاوم الله دون هوادة لكي يستحوذ على هذه النفس. وفي قصة «يوميات خوري من الريف» (١٩٣٦)، طفق كاهن شاب في الريف الفلامانكي، كاهن ينزع إلى المثالية ويطلع جماعته الصغيرة على معرفة الدين المسيحي الحقيقي. وفي سنة (١٩٣٢) شمرت قصة «عقدة الأقاعي» الأديب مورياك Mauriac وقد لبّثت غالبية رواياته من إلهام ديني. وفي إحدى هذه الروايات «الفرّيسيّة» La Pharisienn (١٩٤١) كانت البطلة المعجبة بذاتها تخرج من يقنريون منها، طوال حياتها، وأدركت، في النهاية، أن التباهي لا يدخل في الحساب عند الله بل الحب الذي يهبه الإنسان للآخرين. ونشر كلوديل Claudel، عام (١٩٣٠)، «كتب كريستوف كولومبس» وهو مسرحية مسيحية جداً من إحياء ديني. واستخدم فيها جميع أنواع الابتكار الدرامي - الموسيقي: كالأشيد، وكوارس، ورقصات، وإيماءات - وحتى أنواع السرّ [الديني]، والفيلم، والاستعراض. وتبعتها مسرحيتان دراميتان، وظل شكلهما وجهاً من أسرار العصور الوسطى: «جان في المحرقة» [أي جان دارك] (١٩٣٨)، و«تاريخ طوبيا وسارة» (١٩٣٨).

في مؤلفات فيرفيل (Werfel)، خلال عقدي الثلاثينات والأربعينات، يُلاحظ تأثير ارتداده إلى المذهب الكاثوليكي، فبعد «بربارة أو الشفقة» (١٩٢٩)، قدم المؤلف في «إخوة وأخوات نابولي»، العلاقة القائمة في الحياة الإيطالية ما بين الدين الكاثوليكي والروابط العائلية. وتشمل روايته: «السماء غير النزيهة» (١٩٣٩) تصريحات تتاهض الفاشيين. فالبطنة، تيتا لينك Teta Linek، وهي طبخة، تكتشف أن خبرة روحية وحدها، - وليس من

وسيلة مالية تستطيع توفيرها - نتيج بلوغ 'الله'. وأشهر كتاب للأديب فيرفيل هو «نشيد برناديت» (١٩٤٢)، وهو رواية عن عجائب مقام لورد [جنوب فرنسا، مقام ظهرت فيه العذراء مريم البتول] وعن تطويب [اعتبارها قديسة] برناديت. كان فيرفيل قد ذُكر كتاب هذه القصة حينما نجا من القوات الألمانية التي تحتل فرنسا.

ويظهر تجدد للروحانية الكاثوليكية في الأقطار الشيكية: فقد كتب ياروسلاف دوريج (١٨٨٦-١٩٦٢) مجموعة ثلاثية عن حرب الثلاثين سنة [١٦٤٨-١٦١٨]: «سكعات» (١٩٢٩)؛ وكتب كارل شولز (١٨٩٩-١٩٤٣) حول عصر مايكل أنجلو «حجر الألم» (١٩٤٢)؛ كما نظم الشاعران جان وزهرارفيتشك (١٩٠٥-١٩٦٠) ديوان «البيارق» (١٩٤٠)؛ وألف زندونيك روتركل (ولد عام ١٩٢٠) «رقاص النفس» (١٩٤٠). وشهدت سلوفاكيا التجدد ذاته مع أعمال الكتاب «الكاثوليك الموالين للحدث». ومع أعمال البروتستانتية إميل بولسلاف لوكاتس (١٩٠٠-١٩٧٠): «مالاخ» (١٩٣٨)، و«بابل» (١٩٤٤).

في بولونيا انتشرت العاطفة الدينية في رواية ييجي أندجيفسكي (١٩٠٩-١٩٨٣) في «نظام القلب» (١٩٣٨)، وكذلك في الديوان الشعري الذي نشره ييجي ليرت عام (١٩٣٠) تحت عنوان: «أسرار» ويورد تجارب دينية عميقة مرّ بها شاعر على وشك الموت من السل. أما كازنترافي الذي أغرته روحانية الديانة المسيحية الشرقية والنزعة الصوفية البوذية راح يتخطى، في النهاية، جميع الإيديولوجيات، فابذّر توظيفه الفلسفية الخاصة به ويتموضع في مركزها السعيّ دون كللٍ إلى خلاص الروح، ومن ثم إلى الخلاص الإلهي. ومن الممكن بلوغ الرائن بطريقتين: طريق عذابات الجسد الدامي، وطريق التزهد الروحي. فأصبح أبطاله الذين يستمدّهم من الأسطورة، من الديانة، من الحياة اليومية، تجسيدا للإنسان الفخور، الإنسان الحر والمقاتل كما في: «أليكسي زوريا» (١٩٤٦)، و«الإغراء الأخير» (١٩٥١).

معلومات ميثولوجية [أساطيرية]:

ليس الإيمان المسيحي وحده هو الذي قام بدور في أدب ذلك العصر، بل أيضاً أساطير القرون الماضية السحيقة. لا جرم أننا لا نستطيع التأكيد بأن استخدام هذه الأساطير قد لبث دوماً وبصورة جلية من وحي يناهض النظام الشمولي؛ لكن غالباً جداً ما نحا الأدباء هذا المنحى في اهتمامهم بمصير الإنسانية فاستخدموا أساطير من القرون الماضية البعيدة. وإن مجموعة توماس مان الروائية الثلاثية: «يوسف وأخوته» (١٩٣٤-١٩٣٦) مثال على ذلك. وقد استقى توماس مان، طوال هذا العمل الأدبي، من الأساطير العديدة الكثيرة التي تشتمل عليها قصص الكتاب المقدس. وربط هذه الميثولوجيا باكتشافات فرويد ويونغ السيكلوجية أن ينزع عن الإيديولوجيا الفاشية قناعها. وكتب في رسالة إلى كاردي كيريني:

«منذ زمن بعيد، ألبث صديقاً متحمساً لهذه التوليفة؛ ففي واقع الأمر، السيكلوجيا هي الوسيلة لانتزاع الأسطورة من أيدي الفاشيين، رجال الظلمات هؤلاء، فأعدها مجدداً إلى خدمة ما هو إنساني. وفي نظري يمثل هذا الرباط عالم المستقبل، عالماً إنسانياً، يباركه «الروح» من العلاء، عالماً سوف يخرج من الأعماق الكامنة في سرورنا».

استمر استخدام الأساطير هذا في ألمانيا، عبر مضمار الدراما، وخاصة في النتاج الأدبي من شيخوخة هاوبتمان Hauptmann. فيما حُظر مؤلفه «الظلمات»، الذي حرره عام (١٩٣٧) - بعد موت صديق له يهودي - فالناريون قد أخطؤوا في معنى الجزء الأخير لثلاثيته عن «الأثريد» Atrides: «إيفيجيني في ديلف» (١٩٤١) فأروا فيها نتاجاً أدبياً مواتياً لنظامهم فسمحوا بتمثيل هذا العمل. وثمة مسرحية أخرى من هذه المجموعة الثلاثية «إيفيجيني في أوليد» (١٩٤٣) قد تم تمثيلها أيضاً، ومؤلفها على قيد الحياة، بينما لم تمثل إلا بعد موته المسرحيتان الباقيتان: «موت أغاميمنون» (١٩٤٦) و«إليكترا» (١٩٤٧). وفي هذه المجموعة

الثلاثية، جعل هوبتمان من شخصية إيفيجيني المثال الأعلى الذي ينزع إليه الكائن البشري، والذي يتعارض مع عالم من الجنون ومن السديم الفوضوي الدامس (Chaos).

في فرنسا، ومنذ سنة (١٩٢٩)، استقى جان جيرودو (Jean Giraudoux ١٨٨٢-١٩٤٤) وحيه من الميثولوجيا، لكي يؤلف «أمفيتريون ٣٨». وفي «لن تقع حرب طروادة» (١٩٣٥)، حاول هكتور وأوليس الدوول دون الحرب التي أوشكت أن تنشب بين الطرواديين والإغريق. ولكن في الحين ذاته حيث اتفقا على أن الحرب لن تحدث، طرأ حادث - كلف مثير الحرب ديموكوس حياته - واتخذ أبعاداً جعلت من المستحيل تجنب الصراع. واستخدم جيرودو ثنائية، سنة (١٩٣٧)، شخصية ميثولوجية في «إليكترأ».

أما جان أنويي Jean Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧)، فعقب تأليفه «أوريديس» (١٩٤١)، عمل على تمثيل أنتيغون (١٩٤٤) وسبق أن أنهى كتابتها عام (١٩٤٢). قامت البطلة، ابنة أخ الملك كريون، بدفن أخيها رغم حظر والدها ذلك حظراً قاطعاً. وفي تلك الفترة تم الاحتفال بـ أنتيغون فقد أدركها الجمهور بمثابة مسرحية شديدة المقاومة ضد [الاحتلال النازي] الطاغية، مع أنها - حين عارضت أنتيغون كريون - لم تذكر كسبب لفعلها أي مثال سام، بل صرحت فقط أنها فعلت ذلك من تلقاء إرادتها هي. وكرر سارتر في مسرحيته «الغالب» (١٩٤٣) موضوع «أوريستي»، وبمنحى خاص جداً: فإن أوريست [البطل] لا يخضع لأية قوة عليا، بل يتصرف بملاءة الوعي بحريته ومسؤوليته.

في عام (١٩٣٥)، كتب اليوناني جورج سيفيريس (جورجيوس سيفيرياديس) (١٩٠٠-١٩٧١) مجموعة من القصائد الأسطورية في ديوانه: «ميثولوجيا». وجميع هذه القصائد، التي تخيلها خلال سفر بحري، واستمد وحيها من عدة أساطير من القرون القديمة، ولا سيما منها الأوديسيّة Odyssée والأوريستي Orestie، قصائد زاهرة بعاطفة سوداوية يُفسرها، في الخلفية، تاريخ الأمة اليونانية الحديث.

بَعَثَ بِيَتَز من ماضي القرون المواضيع المركزية للميثولوجيا السِّلْتِيَّة
الايِرْلَنْدِيَّة. وإن بِيَتَز، في مسرحيته الدرامية الأخيرة بفصل واحد: «موت
كوشولايِن» (١٩٣٩) يُثِير ذكرى هذا البطل السِّلْتِي الَّذِي كَانَ مُقْطَعاً مَوَالِيّاً
لِمَلِك أُولَسْتِير، كُونشوبَار، وَقَتْلَ وَلَدِهِ، هُو، دُون مَعْرِفَةٍ مِنْهُ، وَمَاتَ بِدَوْرِهِ بَعْدَ
حِينَ. وَتَشْكُل المِيثولوجيا السِّلْتِيَّة الایِرْلَنْدِيَّة أَيْضاً خَلْفِيَّةَ شَعْرِ الهولَنْدِي
هولْسْت: وَيُيَدِي دِيوَان شَعْرِهِ: «عَالَمٌ عَلَى الْبَحْرِ» (١٩٣٧) اِنْتِقَامَ خَطِيبِ
سَابِقٍ قَدْ رُقِضَ مِنْ جَرَاءِ فَقْرِهِ. وَخَطَفَ الْعُرُوسَ الشَّابَةَ؛ فَسَعَى إِلَيْهِ زَوْجَهَا
وَالنِّقَاهَ، وَانْدَلَعَتْ مَعْرَكَةٌ بَيْنَهُمَا فِي الْغَابَةِ فَتَقَاتَلَا حَتَّى لَقِيَا حَتْمَهُمَا. وَتَجْرِي
حَوَادِثُ هَذِهِ الدِّرَامَا تَحْتَ تَأْثِيرِ آلِهَةِ أُسْطُورِيَّةٍ سَحِيْقَةٍ الْقَدَمِ. وَيُظْهَرُ الْقَمَرُ
وَالْمَوْتُ بِشَكْلِ حَطَّايَيْنِ، أَمَّا أُمُّ الْفَتَاةِ الشَّابَةِ فَتَلْبِثُ مَتَوَانِمَةً مَعَ النَّمُودَجِ الْقَدِيمِ
«لِلْأَرْضِ» أَيْ الْأُمِّ.

المجتمع في مرآة الأدب

إن أدب ما بين الحربين مرآة، مرآة المجتمع، ومرآة عصر، غالباً ما تظهر مشوهة. وحتى في آثار أدبية لها من الالتزام ما هو أقل وضوحاً، وتظل الأيديولوجيات لعقد الثلاثين حاضرة، ولا سيما من خلال رؤية ما للمجتمع.

لوحات عصر:

ما بين (١٩٣٠) و(١٩٤٥)، جرت محاولات لوصف لوحة ذات مسحة رومانسية للتطور التاريخي والثقافي في ختام القرن ١٩ أو بداية العشرين. وكان جول رومان Jules Romains (١٨٨٥-١٩٧٢) مؤلف مجموعة رومانسية من سبعة وعشرين مجلداً، وعنوانها Les Hommes de bonne volonté «فلاس النية الصالحة»؛ وقد تقالى إصدارها من (١٩٣٢) إلى (١٩٤٦). وامتدت هذه اللوحة الشاملة للمجتمع الفرنسي من ٦ تشرين الأول / أكتوبر (١٩٠٨) وحتى ٧ تشرين الأول / أكتوبر عام (١٩٣٣)، وتلاحقت حول النقطة المركزية ألا وهي الحرب العالمية الأولى.

في بولونيا، تجلّت ماريا دومبروفسكا Maria Dąbrowska كمؤلفة مجموعة رباعية «الأيالي والأيام» تشتمل على: «بوغوميل و باربارا»، و «قلق أبدي» وقد صدرت معاً عام ١٩٣٢ تحت عنوان «القلق الأبدي» و «الحب» (١٩٣٣)، و «الريح في الناظرين» (١٩٣٤). وتصف هذه المجموعة، من خلال آراء متعارضة لكل من بوغوميل Bogumil وزوجته باربارا، انحطاط الطبقة النبيلة الإقطاعية في بولونيا قبل الحرب العالمية الأولى.

سعت أو كازير O'Caser إلى أن تُمثل على المسرح، عام (١٩٤٢)، مسرحيتها «ورود حمراء من أجلي» مع خذفتها أي: الإضراب العام بمدينة دويلن عام (١٩١٣). ومن المؤكد أن بطل هذه المسرحية، أيمون Aymonn، سوف يُعدم بالرصاص، لكن شيلا، المرأة التي هجرها، تماهت مع الشخصية الأندوية في الذئب المستخدم كلازمة leitmotiv للغناء في المسرحية: «ورود حمراء من أجلي»، فباتت بذلك ترمز، شعرياً، إلى أمل جديد لإيرلندا.

في بريطانيا العظمى، شرع أورويل Orwell، في روايته «قليل من الهواء المنعش» (١٩٣٩) يقارن الحياة الآمنة والمرتبطة لما قبل الحرب العالمية الأولى بالوضع القوضوي في عام (١٩٣٩)؛ وذلك بمناسبة عودة البطل، برونينغ، إلى مدينته حيث يلحظ أن كل شيء قد تغيّر وكأنه انحل في غياب كل اسم. ويبيّن غرين Greene، في روايته «صخرة برايتون» (١٩٣٨) كل الجانب الغامض للحضارة العصرية، موغلاً إلنا في الوسط المجرم لمحطة حمامات إنكليزية.

وصف ألكسي نيكولايفيتش تولستوي Aleksei Nikolaïevitch Tolstói، في الاتحاد السوفييتي ما كان عليه في السابق المجتمع الروسي خلال سنوات الثورة والحرب الأهلية، وذلك في مجموعته الثلاثية: «درب الآلام» (١٩٢٠-١٩٤١). كما فعل هذا أيضاً الدنمركي كنود سويندربي (١٩٠٩-١٩٦٦) واصفاً الفترة ما بين الحربين: «في وسط عصر اللجاز» (١٩٣١). فالبطل، بيتر هازفيغ صبي شاب عادي، قد انغمس في عالم خال من المعنى، عالم لا يطيقه إلا بشرب الكحول، والتنعّم بالجاز، والرقص، وبموجز التعبير، بجميع مخدرات ذلك العصر.

إن وضع ألمانيا، في برلين، قبل تحكم القوميين / الاشتراكيين بزمّام السلطة السياسية، (وأنت على ذكر هذا الوضع رواية دويلن: Döblin في:

«برلين ألكسندر بلاتز»)، قد كرّره الإنكليزي كريستوفر إيزهروود (١٩٠٤-١٩٨٦) خلال روايته: «وداع في برلين» (١٩٣٩)؛ فثمة خلط لنصوص سيرة ذاتية، وروبورتاجات، وتخيلات، يسعى المؤلف من خلالها ليعيد تجاربه في برلين. ووصفَ كلاوس مانَ الفترة حيث برلين القومية / الاشتراكية تجعل المرء ينسى تماماً برلين ما قبل هذه الفترة، وذلك في «ميغستو، رواية مهنة» (١٩٣٦) هذه الفترة التي يرمز إليها انحطاط الممثل الكوميدي هيندريك هوفغين.

أما في النمسا، فقد اتخذ روث Roth انبهار ملكية هابزبورغ، (أباطرة هذا البلد وملك المجر)، كموضوع لروايته «مسيرة رانتزكي» (١٩٣٢). وإن القائد العسكري هانس تروت يتوخى أن يقوم بهذه المسيرة الشهيرة أمام منزله، كل يوم أحد. إنها المسيرة الضرورية التي تعطي إيقاع وجود الملكية حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، التي تؤذن بموت الإمبراطور، وبالتالي موت هذه الملكية وموت بطل الكتاب. وإن خلفية «الإنسان العاري من الصفات» للأديب موزيل هي ذاتها خلفية روث - أي، سنوات عقدَي العشرين والثلاثين في النمسا - لكن، في نظر أولريخ، البطل، لم يعد العالم قادراً إلا على تصرفات تفقد كل بصيرة فيما يلبث تحت سيطرة التقنية والمادة؛ ومن جراء كل هذا، يُفضي به الأمر إلى ألا يعتبر من بعد ذاته سوى إنسان يفقد جميع الصفات.

قد شعر أبناء اليونان هم أيضاً، خلال عقد الثلاثين، بهذا الإحساس، أعني عبثية [أي غياب قيمة الوجود الإنساني] العالم؛ ولكن لأسباب أخرى: ففي سنة (١٩٢٢)، كان الأتراك قد احتلوا سميرن، المدينة اليونانية القديمة، قاتلين أهاليها في مجزرة حمام حقيقي من الدماء؛ الأمر الذي أطلق حركة النزوح لمليونين من يونانيي آسيا الصغرى [تركيا حالياً].

وأثار جورجيوست ثيوطوكاس Giorgos Théotokas (١٩٠٦-١٩٦٦) ذكرى هذه المأساة في كتابه: «الروح الحر» (١٩٢٩). ففي اليونان، قد فقد جيل بكامله الإيمان بالقيم الأخلاقية، والقومية، والإنسانية؛ وكانت ردة الفعل تكاثراً لروايات وقصائد سعى مؤلفوها إلى إدراكهم، بمرّة ما نهائية، الجوهر ذاته الذي يجعل من بلدهم «اليونان»: وهذا ما فعل ثيوطوكاس في «أرغو» (١٩٣٣)؛ وفينيزيس في «الصفاء» (١٩٣٩)؛ وأنغيلوس تيرزاكيس (١٩٠٧-١٩٧٩) في «الأميرة إيزابو» (١٩٤٥)؛ وبانتيليس بريفيلاكيس (١٩٠٩-١٩٨٦) في «حولية مدينة» (١٩٣٨). وتلخص موقفهم الأيديولوجي بمفهوم «روميوس» Romios، وهي لفظة تشير إلى إمبراطورية الشرق الرومانية، والسمة اليونانية، وتدوّه بالأفكار القومية والقناعات الجماعية المنوطة بحركات التحرر خلال القرن التاسع عشر في بلدهم. وقد كان هذا المفهوم وسيلة لجميع الأدباء والكتاب لتبرير جمالي؛ ويسعنا القول، بتعبير آخر، إن هذا المفهوم يشتمل على جوهر كل ما هو «يوناني». فهو قائم في آثار سيفيريس، وإيليتيس؛ ويحتوي أفكار الحرية الشخصية والعدالة الاجتماعية؛ كما هو الأمر في التوليفات الشعرية لدى يانيس ريتسوس (١٩٠٩-١٩٩٠) في: «شاهدة قبر» (١٩٣٨)، و«السمة اليونانية» (١٩٤٧). واتخذ هذا المفهوم شكل نزعة دينية مفرطة، شكل منحى متّزم بنزعة مذهب التفاؤل (Optimisme) الموالي للنزعة الإنسانية (Humanisme)، في شعر نيكيفوروس فريتاكوس (١٩١٢-١٩٩١).

انتقاد المجتمع وهجاء اجتماعي

- «هل بمقدوركم أن تقولوا لي مَنْ يُحارب مَنْ؟»
- أعتقد أنهم الوطنيون وهم يحاربون الخونة.
- أجل ولكن مَنْ هم؟
- أوه! لا أدري، فهذا هو شأن السياسة.»

(إفلين فاوغ، Evelyn Waugh)

علاوة على هذه الأعمال الأدبية التي كان مقصدها الأول إنجازَ لوحةٍ دقيقة للعصر، وأعمال أخرى تخلّت عن اتخاذ موقف حول موضوع سياسي، بل إلى الانعكاف على نقدٍ للمجتمع، وحتى على هجائه، في بعض الأحيان. وبمقدورنا، بمعنى ما، أن نعتبر، بمثابة ناقدين للمجتمع، ثلاثة كتاب بريطانيين من الجنس اللطيف الأنثوي: جان هيس Jean Ehys (اسم مستعار للكاتبة إلا غويندولين روس ويليامز) (١٨٩٤-١٩٧٩)، وفرجينيا وولف، ودورثي ريشاردسون (١٨٧٣-١٩٥٧). ولا جرم أنهن عارضن بوعي وجهة نظرتهم الأنثوية بأوصاف حقيقة الواقع المتواجدة في قصص المؤلفين الذكور التخيلية. وقد صرحت فرجينيا وولف (Virginia Woolf)، منذ عام (١٩٢٩)، في بحثها: «غرفة خاصة بالسكنى الفردية» بأن تحرّر المرأة منوط بدخلٍ منظم يخصصها شخصياً، ويتصرفها في غرفة خاصة بها حيث تتمكن من الاختلاء بذاتها. أما «الأمواج» (١٩٣١)، و«ما بين الفصول المسرحية» (١٩٤١) فهما نوع من دراسات سيكولوجية أكثر منهما انتقادات اجتماعية. والشخصيات المركزية لروايات جان هيس منعزلات وساخطات، على سبيل المثال، كما في الرواية «عقب التخلي عن السيد ماكينزي» (١٩٣٠) ورواية «صباح الخير أيها الليل» (١٩٣٩).

إن نوبل كوارد (١٨٩٩-١٩٧٣)، مؤلف بريطاني لهزليات شعبية، قام بطرح موضوع مدونة الشرف وأصولها، وموضوع أعراف

العصر للمناقشة، وذلك في: «خطة حياتية» (١٩٣٣). بيد أن المعلم الكبير لتفكاهة البريطانية ولقد المجتمع كانت إيفلين فوغ Evelyn Waugh (١٩٠٣-١٩٦٦) مع مؤلفاتها: «هذه الأجساد الخسيسة» (١٩٣٠)، و«شيطانات» (١٩٣٢)، و«حفنة من القراب» (١٩٣٤)، و«خبر صحفي هام» (١٩٣٨)، و«ارفعوا رايات العيد» (١٩٤٢)، و«العودة إلى بُرايدشيد» Brideshead (١٩٤٥).

على غرار إيفلين فوغ، انهمك دوغيلديرود بنقد ساخر وهجائي لمصالح السياسة العليا ومواقفها، وذلك في دراما «بانتاغلايز» (١٩٣٠). أما الهولندي سيمون فيسندريك (١٨٩٨-١٩٧١) فقد لجأ إلى الهجاء خلال روايته «أليس بوهلر، خادمة منزل ألمانية» (١٩٣٥) متوخياً الهزء من النقاشات التي أحدثتها تطورات ألمانيا القومية / الاشتراكية. وكان هذا أيضاً وضع العديد من الكتاب الألمان، كمثّل توشولسكي، ووالتر ميهرينغ (وُلد عام ١٨٩٦)، وإيريك كاستنر Erich Kästner (١٨٩٩-١٩٧٤)، مؤلف الهزلية الساخرة لنشيد «مينيون» Mignon الشهير والذي حرّره غوتة واستهله بنظمه الشعر التالي:

«نرى هل نعرف القُطر حيث تَزهَر أشجار الليمون؟»

«ونُرائك هل نعرف القُطر حيث تَزهَر المدافع؟»

ألا نعرفه؟ سَنعرفه لَنُؤكِّد!«.

(إيريك كاستنر)

نشر الأديب الإيطالي ألبرتو مورافيا Moravia، عام (١٩٤١)، أقصوصة هجائية «رقصة الأقنعة الرباعية» Quadri Iles des masques، وفيما بعد جعل منها كوميديا مأسوية. ومثَّل فيها المستبد بجمهورية خيالية تمثيلاً على قسط وفير من الكاريكاتور حتى إن موسيليني تدخل شخصياً لإصدار حظرها.

في الاتحاد السوفييتي، ألف ماياكوفسكي Maiakovsky مسرحية وهمية مثالية وهجائية وهي: «المساح» (١٩٣٠) حيث يستخدم الأفراد «آلة للرحيل عبر الزمان»، وذلك بقصد التغلب على صنوف الإبطاء في آليات البيروقراطية الاشتراكية. وعلى منحنى الهجاء ذاته مسرحيات «مليونير في روسيا السوفييتية» للأديب إيلف (١٨٩٧-١٩٣٧) وزميله إيفغيني بينتروفيتش بينتروف (١٩٠٣-١٩٤٢). وشرع ستانيسلاف ديغات (ولد سنة ١٩١٤) يهجو خرافات قومية وشعبية بولونية، في «بحيرة بودين» (١٩٤٦). وفيما تبنت مسرحية توفيم Tuwim: «شفة» (١٩٣٣) أسلوب المدح والهجاء، كانت قصيدته «حفلة راقصة في الأوبرا» (١٩٣٦) هجاءً مضحكاً ساخراً يتناول سياسة بولونيا ونظامها الاجتماعي. وانتقدت زوفيا ناوكوفسكا «الأساليب القذرة» و«التورطات الدنيئة» التي لا بد منها لمزاولة مهنة سياسية. وثمة رواية أخرى بولونية «ماتوش بيغدا» (١٩٣٣) للأديب يوليوش كانن - باندروفسكي H.K. Bandrowski (١٨٨٥-١٩٤٤) تناولت موضوع الارتقاء السياسي لرئيس الحركة الفلاحية.

كان النقد الاجتماعي، في إسبانيا، منوطاً إناطة قوية بأهمية العائلة، كما هو الأمر في «أسرة باسكوال دوارته» (١٩٤٢) للأديب كاميلو خوسيه ثيلا Camilo José Cela.

إن سيلين Céline، هذا الطبيب الروائي الهامشي، القريب من صغار العامة، الذين يتألمون، قد توسل بأسلوب جديد تعمّد فيه «البذاءة»، وراح ينقضى أمراض زمانه، وعدّد ظواهر الأزمة في عقد الثلاثين: المنحنى الرأسمالي، والنزعة القومية، والبؤس، والتيار الكولونيالي، والتوجّه التيلوري - ولا سيما في روايته «رحلة في هجيع الليلة الأخير» (١٩٣٢).

«كان الأمر حقيقياً. وهذا ما ثبت يشرحه لي بأنهم يقبلون أي واحد لدى شركة «فورن». أجل، ثم يكذب. بيد أن التشكك ثبت يداخلكي، رغم هذا، لأن البائسين بسهولة يكتبون. فثمة حين من البؤس والشقاء حيث

ثم يعد العقل يشفع الجسد في كل زمن. فالروح تجد
أفها، حقاً، على حالة رتيبة رداءة مفرطة. فتوثق أن
تخو نفساً تحدث إليك. وليست النفس مسؤولة.
وبالطبع قد سلخوا عا جميع ثيابنا، في البداية. أما
الزيارة فكانت تجري في نوع من المخبر. ولبثنا نمر
بيطء الواحد نلو الآخر.

يا لك من امرئ نعرس قدر، وقد لحظ الممرض هذا
لدى نظرنه الأولى إليّ، لكن لا بأس في ذلك»
(لويس - فيردينان سينين Louis-Ferdinand Céline
رحلة في هجوع اللينة الأخير)

مناهضة اليوتيبيا:

الآثار الأدبية الطوباوية هي الوجه الآخر للنقد الاجتماعي والهجاء؛ ومن
ثم، فهذا الأسلوب قد تكاثر في ذاك العصر. وغالبية الروايات اليوتيبية التي
صدرت كانت حقاً معارضة للطوباوية لأنها تصف دولاً خيالية قلما تبدو
فردوسية. وفي جميع هذه الأعمال، تظل الأنظمة الشمولية هي التي تتحكم بمقاييد
البلاد: فالحرية الفردية، كما صممتها الحضارة الغربية وخلقتها، حرية تلبث دوماً
مكبوحة. والرواية اليوتيبية، والتجريبية من حيث الأسلوب، كمثل «اللاإشباع»
in assouvir للأديب فيكتو يكر، لها بمثابة خلفية مجابهة الأوروبيين للآسيويين.
وينتهي سرد الحوادث بانهمار الشخصية والقيم الأخلاقية لدى البطل الأوروبي
جينزيب كابن Genezyp Kapen المتحالف مع الصينيين، عقب انهزام بولونيا.
ليس في رواية «كُل» للكاتب بريدفيك، وقد حررت بأسلوب الواقعية
الجديدة، أية شخصية بطولية؛ فالمؤلف يصف فيها دولة حيث يخضع كل
شيء للشكل المثالي في المستطيل وحيث يعتبر ازدهار الشخصية تهديداً لهذا
الشكل من التنظيم الجماعي. لكن السلطة المفسدة للأشكال الهندسية الأخرى،
وفردية الكائن البشري يبقيان في النهاية غير قابلين للإجتثاث. وفي سنة
(١٩٣٢)، نشر البريطاني هوكسلي Huxley «أفضل العوالم». وفي هذه

اليوتيبية، حلت صناعة فورد الأمريكية مكان الله، وحُسيب العهد الجديد «بسنة
«س» بعد فورد». ولم تعد الكائنات الإنسانية «تولد»، ولم تعد «تُربى»، بل
بقيت تحت تأثير القلاعب الجيني، وبانت «مطورة» داخل قساقم زجاجية
bocaux. وفي نهاية المطاف، وسعيًا إلى تجنب كل المشكلات، تجد هذه
الكائنات تحت تصرفها، وفي كل حين، المُخدّر «سوما» (Soma) [اللفظة
يونانية تعني جسد الإنسان].

«إن هذه الجرعة الثانية من «سوما»، وقد تم
ازدراؤها قبل الإغلاق بنصف ساعة، سبق لها
أن شيدت جداراً كئيباً بمقدار تام بين العالم
الواقعي وأذهانهم».

(ألدوس هوكسلي Aldous Huxley، أفضل العوالم)

إن القطب المعارض لمثل منظمة كهذه، وقد باتت مُعنة إمعاناً متطرفاً،
هو القطب «المتوحش» الذي يمثل عالم الغرائز الطبيعية التي لا تُفرض ولا
يتم التحكم بها.

«الحرب على السمندلات» [حيوان أوروبي برمائي زاحف] (١٩٣٦)
للأديب كاريل تشابيك رواية تم بناؤها على غرار تلصيق عناصر شتى.
وليس من العسير التعرف، في هذا العمل، على العديد من التشابهات مع ما
كان يجري في العالم خلال تلك الفترة: فثمة ضعف ردات فعل البشر الذين
تغير عليهم السمندلات، وقدرة قرار المتعدين وتصرفهم القتالي.

كان السويدي كاران بويه (١٩٠٠-١٩٤١) قد نهش، إبان زيارة قام بها
إلى روسيا، من مذهب الدولة الستالينية الشمولي، ومن تشابهه في الدولة
الفاشية، [في إيطاليا] والدولة القومية / الاشتراكية [في ألمانيا]. وهذا ما حثه
على تأليف قصة مناهضة لليوتيبية فكانت رواية: «كوئوكاين» و«رواية من
عام ٢٠٠٠» (١٩٤٠)؛ وذلك قبل أن ينتحر سنة (١٩٤١). إن الكوئوكاين

مخدر لا بد له أن يتيح لدولة شمولية اكتشافها ما للإنسان من أعماق سرّ في سريرة ذهنه لكي تسيطر عليه تمام السيطرة. ولكن، خلال التجربة الأولى، تم اكتشاف أن الكائنات البشرية تستحوذ عليها أحلام لها جم من اللاواقعية بحيث قد تصير خطرة على الدولة إن عرفت هذه الأحلام.

«إن اللعب بجمانات زجاجية يُنَجِّزُ أيضاً
بجميع مضامين ثقافتنا وجميع قيمها...»

(هيرمان هيس Hermann Hesse)

(اللعب بجمانات زجاجية)

أشار السويسري الألماني هيس معارضاً مناهضة اليوتيبية، إلى أنه من الممكن خلق نظام اجتماعي سلمي: وفي نتاجه الأدبي الغامض: «اللعب بالجمانات الزجاجية». محاولة وصف حياة المعلم لودي «جوزيف كنيشت»، بما في ذلك مؤلفاته التي صدرت عقب موته (١٩٤٣) حيث حاول القيام بتوليفة ما بين العالم الذي يحيط به وعالم موطن الخيال كامل الأوصاف في الـ «كاستالي» Kastalie أي نوع من مدينة ضخمة مثالية يسود فيها الذهن سيادة تامة. وإن تطوّر «جوزيف كنيخت» الطالب ثم التلميذ النمونجي في إقليم «نظام كاستالي»، وأخيراً معلم اللعب بالجمانات الزجاجية، هو تطوّر يُبين الطريق الذي ينبغي سلوكه ليصبح المرء عضواً في نخبة روحية. وتنفّذ الحياة التأملية، النائية عن العالم، والتي تحياها هذه النخبة، [تنفّذ] المتّم حياة نشيطة، مع نبضاتها وصنوف تأجّجها، هذه الحياة التي يستحيل، بمعزل عنها، بلوغ الازدهار الخارجي والفكري للروح الغربية وهذه الروح هي التي يعارض بها هيس الأنظمة الشمولية وحركاتها الجماهيرية.

تجربة الحرب مجدداً

نميّز في النصوص التي سعت إلى استعادة حوادث الحرب العالمية الثانية، ثلاث نزعات تراكب دونما كلل، فهناك: تصوّر الحرب، ووصف معارك المقاومة، ومحاولات النقاشات والإقناعات ما بين شتى الميادين والنزعات.

صحف الحرب:

إن اليوميات الشخصية التي حرّرت خلال الحرب العالمية الثانية فأصبحت الأكثر شهرة، هي يوميات اللاهوتي والمبشر الألماني نيتريخ بوهوفر (١٩٠٦-١٩٤٥)، ويوميات آن فرانك (١٩٢٩-١٩٤٥): المراهقة اليهودية المختبئة من عام (١٩٤١) إلى شهر آب / أغسطس (١٩٤٤) في منزل يُطلّ على فسحة داخلية بمدينة أمستردام.

نشرت هذه اليوميات (التي حرّرتها حتى نفيت إلى معسكر اعتقال)، للمرة الأولى عام (١٩٤٦) في البلاد المنخفضة [هولندا]، تحت عنوان «المنزل المُشرف على الباحة». ونُشر أيضاً في هولندا، عام (١٩٤٦) «المر» لمؤلفه بيرت فونتين (من مواليد سنة ١٩١٨). وفي عام (١٩٨١)، صدرت يوميات ورسائل كتبها إيتي هيلتيوم (١٩١٤-١٩٤٣) تحت عنوان «حياة مضطربة»، وقد تمت كتابتها بأكملها ما بين (١٩٤١) و(١٩٤٣). وظهرت في سنة (١٩٥٠) يوميات ألفارو بعنوان «حياة أو تكاد... يوميات كاتب»؛ وتألّف هذه اليوميات من ملاحظات سُطّرت ما بين (١٩٢٧) و(١٩٤٧). وأخيراً، ثمة الجيتو اليهودي (Ghetto) في وارسو [قرصوفيا، سابقاً] والذي بُعث من الممرات في رسومات آدم شيرنياكوف ونص يومياته، وفي «يوميات أيام الحرب» للكاتبة زوفيا ناوكوفسكا، وقد صدرت عام (١٩٧٠).

أدب الحرب:

في الاتحاد السوفييتي، لقيت حوادث الحرب العالمية الثانية وحوادث ما بعد الحرب مباشرة، وفي الحال، أصداء أدبية. ولبثت بطولة الجيش الأحمر في ستالينغراد الموضوع الرئيسي لرواية كونستنتين سيمونوف (١٩١٥-١٩٧٩): «ليل نهار» (١٩٤٤). واتخذ أيضاً فيكتور نيكراسوف (١٩١١-١٩٨٧) مدينة ستالينغراد بمثابة حجر الزاوية لروايته «في خنادق ستالينغراد» (١٩٣٦). وترجم سيفر مشاعر الشعب التشيكي المهمل، والمسحوق، في مؤلفه «أطفئوا الأنوار» (١٩٣٨)، و«الخوذة الأخيرة بالطين» (١٩٤٥).

أصبحت الحرب العالمية الثانية أحد المواضيع الهامة في الأدب البولوني... ومنذ اندلاع الصراع، ظهر باللغة البولونية عدد وافر من قصص الحرب، وقد حررت حسب تقليد المنفيين البولونيين خلال القرن التاسع عشر. ورغم أن آلام الشعب البولوني تَبَدَّتْ أشدَّ هولاً طوال هذه الحرب الأخيرة وأن هؤلاء المؤلفين قد حاولوا التحرر من تأثير مفاهيم هذا القرن، فإن صح القول أمسى الماضي ماثلاً «على نحو أوتوماتيكي» في قصص هذه الحقبة. ومن ثم، ظل هذا الألب متأرجحاً دون هوادة ما بين قطبين: فمن جهة تَقَبَّلُ حماسي حيال فكرة الحرب نفسها، ومن الأخرى، تباعد ساخر عن الحوادث. كما عالج العديد من العمال، وخاصة، شؤون الحرب الألمانية / البولونية في عام (١٩٣٩)، على غرار ما فعل ديوان بшибوس Przybosz الشعري: «طالما نلَبَثْ على قيد الحياة» والحكايات التي نشرها فييجينسكي Wieszynski عام (١٩٤٤) تحت عنوان «حلبة القتال». وإن كسافيري بروشينسكي (١٩٠٧-١٩٥٠) قد أشاد، في روايته «الطريق كانت تجتاز نارفيك» (١٩٤١)، بميدان آخر من القتال، بأسلوب ريپورتاج وثائقي. وقد روى ميلكيور فانكوفيش مراحل معركة كاسينو التي اشترك فيها البولونيون، في كتابه «معركة جبل كاسينو» Monte Cassino (١٩٤٥-١٩٤٧).

إن قتال الجنود اليونانيين البطولي، طوال أشهر، على جبال إبير وهم يناهضون الجيوش الفاشية قد أمدت بوحياها، من بين آخرين: انجيلوس

فلاخوس (ولد عام ١٩١٦) في كتابه «قبر المرأة الهرمة» (١٩٤٦)؛ ويانيس بيراتيس (١٩٠٤-١٩٦٨) في «النهر الكبير» (١٩٤٦)؛ ولوكيس أكريفاس (١٩٠٩-١٩٦٥) في «الجيوش» (١٩٤٧).

في البلاد المنخفضة، كتب بيرت شيريك (ولد عام ١٩١٨) رواية عن الحرب في «إرهاب على إرهاب» (١٩٤٥)؛ كما فعل أيضاً فرانك فيلدرز (١٩١٧-١٩٧٧) في «صراع حدودي» (١٩٤٨). وكان الشاعر المجري ميكولوس رادوتي (١٩٠٩-١٩٤٤)، قد نظم قصائده التي عُثِرَ على البعض منها في حفرة المنفيين الجماعية fosse commune حيث دُفِنَ؛ وكان قد كتب حولية العصر الذي «بقي فيه الإنسان يقتل مبتهجاً دون حاجة منه إلى الإيعازات».

أدب المقاومة.

في البلاد المنخفضة واليونان، في فرنسا وسلوفاكيا، قد لقيت المقاومة، خلال النتاج الأدبي تعبيراً خاصاً بها. وإن التناقضات الإيديولوجية التي سبق لها أن دمغت بطابعها عصر ما قبل الحرب في هولندا كما في فرنسا، قد ظلت على تعادل وتوازن، عن طريق مكافحة الاحتلال الألماني. وكانت محاولة النازيين لفرضهم رقابة كاملة على البلاد المنخفضة قد تعززت سنة (١٩٤٢) بخلق «مجلس ثقافي». لكن عمليات نشر ما يدعى «اللاقانونية» تصبّت بصراحة للاحتلال، وصدرت منشورات «لا مشروعة» لبثت أيضاً بمعزل عن «المجلس الثقافي».

وفي هذا الأدب الهولندي حول المقاومة، استمرّ الشعر الأسلوب المسيطر، دونما أي جدال. واستلهمت لهذه القصائد ثلاثة مصادر تمدها بالوحي: العائلة الملكية، وضع الوطن، بُغض المحتلين. ووفق جان كاميرت (١٩٠٢-١٩٤٣) في عنوان قصيدته «الأموات الثمانية عشر»، يعود إلى مرجعية خمسة عشر مقاوماً من أعضاء شبكة «دي غوزن»، وثلاثة شيوعيين، قد أعدموا جميعاً في شهر آذار / مارس عام (١٩٤١). وعلى غرار الكثير من القصائد، نعمت هذه القصيدة بشعبية عظيمة، خلال السنوات اللاحقة لهذه المأساة.

وكلن لجزء من هذا الأدب، كوظيفة له، أن يوفر بعض المال للمقاومة وللفنانين، الكتاب، والأولاد اليهود الذين يُخبَّوونَ عن الألمان. وقد جمعت نصوص غالبية القصائد للمقاومة الهولندية في عدة كتب تحت عنوان «مُختارات». وكثيرين كانوا من المؤلفين الذين بذلوا حياتهم ثمناً لهذا الالتزام، كما فعل جوهان برووير (١٨٩٨-١٩٤٣)، أدريانس ميخائيل دو جونغ (١٨٨٨-١٩٤٣)، إيتي هيلسموم. وأعدم منهم الغالبية أو اختفوا في معسكرات الاعتقال.

في اليونان، أُشيد بملحمة المقاومة في كتاب بيراتيس «طريق الرحيل ٤٣» (١٩٤٦)، وفي مؤلف ديميريس هادجيس (١٩١٤-١٩٨١): «النار» (١٩٤٦).

شارك العديد من الأبناء الفرنسيين في مكافحة الاحتلال الألماني، كما فعلت مجموعة السرياليين المجتمعين حول إيلوارد Eluard، ونشرت هذه المجموعة، عام (١٩٤٦)، تحت عنوان «شعر وحقيقة»، ديواناً يضم ست عشرة قصيدة أسقطتها الطائرات على فرنسا المحتلة. وكتب أراغون Aragon «القافية» عام ١٩٤٠ و«درس ريبيراك أو أوروبا الفرنسية» (١٩٤١). وألف، رونييه شار (١٩٠٧-١٩٩١) «ورقات هيبكوس»، انطلاقاً من رؤوس أقلام سجلها خلال المقاومة. وثمة بيير - جان جوف (١٨٨٧-١٩٧٦)، وبيير إمانويل (ولد سنة ١٩١٦)، وهناك مالرو Malraux - ومخطوطه «الصراع مع الملاك» قد أُلّفه الجيستابو جزئياً، فلم يعد يحتفظ سوى بأشجار الجوز في أنتبورغ - وانتمى هؤلاء جميعاً إلى المقاومة أيضاً. وأخيراً، فيركور Vercors بعدد: (المنقلب جان بروليه ١٩٠٢-١٩٩١) قد كتب «صمت البحر» (١٩٤٢): أحد أشهر النصوص للمقاومة الفرنسية، على غرار «حرية» من تأليف إيلوارد. أما السلوفاكيون فموضوعهم الرئيسي في أدب المقاومة قد بقي ربحاً طويلاً العصيان القومي المسلح في عام (١٩٤٤)؛ وهذا ما سيأتي على ذكره كل من فلايمير ميناتش (ولد سنة ١٩٢٢)، ودومينيك تاتاركا (١٩١٣-١٩٨٩)، وألفونز بيننار (١٩١٤-١٩٨٩)، ورونولف ياتشيك (١٩١٩-١٩٦٠)، وسيجر - هروسكي.

«مستقبل مرّ، مستقبل كئيب، حفلة رقص ما بين أشجار الورد...»

(رينيه شار René Char، ورقات هيبكوس).

أدب المعتقلات:

عديدة جداً كانت المحاولات الساعية إلى تفسير الحرب العالمية الثانية، وفضاعاتها والأحداث الرهيبة التي جرت في معسكرات الاعتقال. وبمقدور المرء أن يقرأ، يُعيد الحرب، «لقاء لدى المَعْلَم الكيلومتری» (١٩٤٧) من تأليف النرويجية سيغورد هويل، والقصائد الخمس والعشرون من نظم نيلان توماس (١٩١٤-١٩٥٣)؛ و«أموات ومدخل» (١٩٣٩-١٩٤٥)، و«أوراق سذيان وخزأى» (١٩٤٧) للأبيب أوكازي Casey؛ وأقاصيص بورشيرتز. وإن الوصف الأدبي لما قد جرى في هذه المعتقلات يحتل مكانة مستقلة في الأدب البولوني. وقام تادويوش بوروسكي (١٩٢٢-١٩٥١)، بعد بقاءه على قيد الحياة من معتقل أوشويتز، بوصفه ما كانت عليه الحياة، فعلاً، وذلك في هاتين المجموعتين من الحكايات والأقاصيص، اللتين صدرتا كلاهما عام (١٩٤٨) في: «وداع مريم»، و«العالم الحجري». ولاحظ أن الذهان الهذائي Paranoia في عالم معسكرات الاعتقال كان يشتمل على قواعده الخاصة، وهي تعصى على الفهم من الخارج. وتصف هذه الحكايات، المعسكر من الداخل؛ ويمثل هو نفسه في طور مساعدته الشرطة النازيين، بقصد أن يفهم القارئ فهما أفضل التأثير الذي في النهاية لبث النظام يُمارسه على المعتقلين:

«أما الجسد، فكانوا يتوسلون به بقدر المسطاع: ولَبثوا
يَسْمُون عليه أرقاماً بقصد أن يوفرُوا طوقاً من
الأطواق، ويهبون كثيراً من التوم، لئلا، لكي يستطيع
المعتقل أن يَشْتَغِل، ويمنحون كثيراً من الحرية، نهراً،
لكي يأكل، وما يكفي من الغذاء لكي لا ينفق كما يفعل
حيوانٌ غير منتج».

(تادويوش بوروفسكي Tadeusz Borowski، ناج من أوشويتز)

إلى جانب هذه النصوص المكتوبة، سعيًا إلى محاولة التعزيم exorciser لذكريات وسواسية من معسكرات الاعتقال الألمانية، سُطرت قصص بولونية تُسرّد ذكريات المعتقلات الروسية، واجتيازات الاتحاد السوفييتي اللإرانية، مع الوفير من التعليقات الإزدرائية على المجتمع السوفييتي؛ وهكذا لدينا كتاب: «العالم الآخر» (١٩٥١) للأديب غوستاف هيرلينغ - فرونزيسكي (ولد سنة ١٩١٩)، وهذا الكتاب هو أحد أوائل القصص التي صدرت في الغرب حول معسكرات الإصلاح عند السوفييت، ويُعرّف المجتمع السوفييتي بمثابة نوع من سجن يفنّد الأخلاق والآداب كسجن يزوغ عن وجهته الإنسانية، ويزخر بالآلام والمصائب. وأشدّ الشهادات التشيكية تأثيراً حول المعسكرات النازية لا تزال قصائد «معسكر الاعتقال» للشاعر جوزيف تشلييك Joseph Čapek. وفيما بعد، سيجد استشهاده اليهود عظماء من شهدوا عليه مع نوربيرت فريد (١٩١٣-١٩٧٦) ولاسيما مع أرنوشت لوستيغ (من مواليد ١٩٢٦).

أساليب شعرية خاصة:

هنا، جديرة بالذكر بعض التطورات الشعرية الخاصة التي لا تتدرج في أي سياق من السباقات السابقة ولا تنتمي إلى أي واحد من تيارات الشعر الكبيرة لهذه الفترة.

في بداية الثلاثينات، سيطرت على الأديب البرتغالي حركة جمالية تدعى «الوجود» (Presença). وسبق لهذه الحركة أن تطورت بفضل دعم مجلة دورية دُعيت بالاسم ذاته (١٩٢٧-١٩٤٠) واتصّب اهتمامها، بصورة خاصة، على العلاقة القائمة ما بين الفن وشخصية الفنان. وكان خوسيه ريجيو José Régio (١٩٠١-١٩٦٩) أحد المؤلفين لثلاثة دواوين: «العنزة العمياء» (١٩٣٤)، و«الأمير بأذني حمار» (١٩٤٢)، و«لكن الله قدير عظيم» (١٩٤٥). وفي ندائه / البرنامج بعنوان «الأديب الحي»، طالب بأن يكون الشعر أصيلاً، وأن يكون أسلوب الشاعر مُعبّراً فيتوافق بذلك مع شخصيته. والقطب المقابل والسليبي لهذا الأديب الحي هو، في نظره، «الأديب الصادر عن الكتب» ورأى أن الأديب يفنّد الأصالة والهدف الرزين، ويتسم نتاج ريجيو الأدبي بسمات تحلّله لتناقضات النفس البشرية وذهنها، كما يتميز بتوقّ يتطلع إلى النعمة الإلهية.

تزداد شخصية ميغيل تورغا (وُلد سنة ١٩٠٧) بسمة منبته الفلاحي وتجارب طفولته. فرغم أنه قد اُدرج في السابق في السياسة، لم تقتد قصائده يوماً الرؤيا الأسطورية والغزلية عن الحياة في الريف. وانتمى أيضاً إلى هذه المجموعة «الوجود»: أدولفو كازايس مونتييروس (١٩٠٩-١٩٧٢)، وبرانكينهو دافونسيكا (١٩٠٥-١٩٧٤)، وكارلوس كنيروس (١٩٠٧-١٩٤٩) وأنتونيوده نافارو (١٩٠٢-١٩٨٠)، وإدموندو ده بيتنكورت (١٨٨٩-١٩٧٣) وألبيرتوده سيريا (من مواليد ١٩٠٦)، وكابراك دوناستيمنتو (١٨٩٧-١٩٧٨)، وبيدرو هومن دهم يلو (١٩٠٤-١٩٨٤).

خلال عقد الثلاثينات، اجتازت هولندا، في البداية، فترة حذر حيال «اللغة الأثيقة»، بعد أن برزت اللغة الدارجة في الشعر، وتبع ذلك توسع هائل في الإمكانيات الغنائية الهولندية. وخلقت المجلة الدورية (١٩٣١-١٩٣٥) مناخاً مؤثراً لنشر الديوان «هارلاندو» (١٩٣٠) للكاتب إدي دوبرون (١٨٩٩-١٩٤٠)، و«قصائد» (١٩٣٤) للشاعر جان غريستوف (١٨٨٨-١٩٧١). وكان طموحهما أن يصيروا الشعر على مثال الجميع، أن يجعلوا الشعر الغنائي الهولندي ديمقراطياً، نوعاً ما. ورغم أن قصائدهم قد احتفظت بأسلوب تقليدي، كمثل أسلوب السوناتا Sonnet، فقد اتسمت بنزعة واقعية حقيقية، ولا تزال في أيامنا هذه مميزة للشعر الهولندي. وراح معارضوهم ينضمون حول مجلة «كريتريوم» [Criterium] (١٩٤٠-١٩٤٢) ساعين إلى جمعهم ما بين الأسلوب الواقعي للغة الدارجة والغنائية الرومانسية و النزعة الرمزية.

بمقدورنا القول إن الشعر الإيطالي المدعو «إرميتسمو» [أي المستغلق Ermetismo] يسلك طريقة تكاد تعارض طريقة الشعر الهولندي خلال الثلاثينات. وقد اتخذ الشعراء، بخاصة، كنماذج لهم، الرمزيين الفرنسيين والإيطاليين من الجيل السابق: مونتالي، إونغاريتي، سالقاتوره كوازيمودو (١٩٠١-١٩٦٨). وتشكل الشعر المستغلق: «إرميتسمو» حول المجلة الدورية «إل فرونتيسبيزيو» [أي: العدوان المزخرف Frontespizio] حيث شرع، خلال الثلاثينات، بعض الأوساط الدينية بمدينة فورانسا يعالجون مسائل أدبية، والعلاقة ما بين الكاثوليك والأنب. وانطلاقاً من برنامج أدبي، وهب المنحى المستغلق الشعر قيمة دينية. وقد أراد شعراء هذا المنحى أن يعارضوا الحقيقة، ولقمة وجود النفس، وشتى

أسرارها الغامضة، ببأس الفرد البشري وحيرته إزاء التطورات الحديثة في التاريخ والسياسة. فكانت المواضيع الرئيسية لدى الأبناء، كميل ماريو لوزي (من مواليد ١٩١٤)، وألفونسو غلادو (١٩٠٩-١٩٧٦)، وفتيتو ريو سيريني (١٩١٣-١٩٨٣)، المواضيع التالية: الوحدة، الغياب، الترقب، الذكرى، بل أيضاً اللاتيقن الذي ينجم عن افتقاد كل معنى الحياة. وإن تساؤل الشاعر عن قيمة تعبير اللفظة الرمزي، وعن الكائن البشري الكئيب الغامض الذي يتوارى خلف عالم الظواهر، تساؤل يقترب من الأسئلة التي سوف تطرحها الفرعة الوجودية على ذاتها. لكن بداية الحرب العالمية الثانية وواجب الانترام الذي سيطل الأبناء الإيطاليين، سيضعان ختاماً لتسمية الشعر المستغلق.

مسألة الوجود البشري:

إن هذه المسألة حول قيمة الوجود البشري، التي كاد يلامسها شعراء المنحى المستغلق، كان من الواجب طرحها مجدداً خلال الحرب وخاصة فور نهاية الحرب؛ إنَّه الوجود الذي شاهد انهيار جميع الأيديولوجيات المتطرفة، وأقله إيديولوجيات اليمين. وفرضت أهمية هذه المسألة نفسها في أقطار أوروبا جمعاء، على صعيد الحياة العملية وعلى صعيد الفلسفة والأدب، على السواء.

منذ عام (١٩٣٨)، كتب سارتر: «الغثيان» Nausée، وبطل القصة هذه، أنطوان روكنتان، قد استولى عليه قرف شديد وبمقدار متصاعد فكان ذلك الغثيان من وجود الإنسان. وطرح، في مبحثين ينحيان إلى المستقبل، برنامجاً حقيقياً للذهن والعسل: وذلك في «الكائن والعدم، مبحث أنطولوجيا علم الظواهر» (١٩٤٣) و«المذهب الوجودي مذهب إنساني» (١٩٤٦) فتناول صئلب المشكلة في ذلك العصر، طارحاً كمسئمة أن قدر الإنسان ليس شيئاً آخر سوى وجوده. وتصور سارتر هذا الوجود كواجب خلق الإنسان ذاته مجدداً (Re-crée) ودون هوادة، أي واجب نفيه نفيًا دائماً «الكيونة» [المطلقة] التي مثلها المرء حتى اللحظة الراهنة. فالإنسان، في رأي سارتر، لا يمتلك أي شيء آخر وليس هو أي شيء آخر سوى حياته الخاصة. وبالتالي، لقد انتهى عصر حركات الجماهير، وفزعات الاشتراكية الجماعية والأيديولوجيا. وانتهى، في نظره، العصر بنقطة نهائية ألا وهي: الوجود الحر والمنفرد للكائن البشري في ساعة «الصفر» (Stunde Null).

الشعر والموسيقى

«إنه شعر الفقراء، الشعر الضروري

كمثل رغيفٍ عند ادبلاج كل فجر».

(غابرييل سيليا Gabriel Celaya،

يُقدِّمه باك إيبانيز)

كتب بول كلوديل Paul Claudel، عام (١٩٣٧): «إن الكاربخ الأدبي الذي يحرره أناس ذهْنهم ضيق، ولهم رأي لا يرجعون عنه وينطوي على ثغرات مدهشة، وعلى صنوف من الظلم هائلة تشوه هذا التاريخ.» ومن بينها، هناك بادئ ذي بدء، المكانة الهزيلة الممنوحة للأغنية. فقلب الأطفال، كما هو قلب النساء والرجال، يلبث أصم السمع بعنادٍ حيال الجم من الإنشادات الغامضة، وفرةٍ من المقالات المسهبة شبه البطولية، والجم من الحذلقات والتصنُّعات التي يحاول الناس أن تُحسِّي معدتهم بها. لكن، حالما يسمعون لازمات تُغنى على غرار: «على جسر الشمال» أو «قرب فتاتي الشقراء»، أو «فارس العسس»، فنفسهم تعترّ فوراً، وتستثير غيوتهم، وتُسرعُ أمامها أبواب الحزم الإلهية، أبواب الخيال المبدع، أبواب ما يدعوه دانتي Dante «الحب الجميل» ويستطرد كلوديل بقوله: «الشعر والموسيقى لا بد أن يكونا، على غرار الرسم، وفقاً على أهل الثقافة وأصحاب المحبرة، هؤلاء العاطلين عن العمل الذين يُطلق عليهم الشاعر الفرنسي رامبو لقب «القاعدون» Les Assis».

القيثارة والنزعة الغنائية Lyrisme:

عديدة هي الروابط التي توثق الأدب بالموسيقى: فالأنباء، ولاسيما الشعراء منهم، سريعو التأثر بتقاغم الجملة وإيقاعها، ويسعون إلى النفحة الموسيقية، ويحاولون أن يجدوا كلمات من شأنها إثارة نغمة الأصوات. وعلى صعيد آخر، أحياناً ما يُوقف الأدب بعض التطورات على الموسيقى، عندما يصف أشخاصاً في طور عزفهم على آلة موسيقية، أو أيضاً حينما يُوضع الحوادث الروائية خلال حفلة موسيقية أو حفلة راقصة، فيصف جوّها، مبتكراً شبكة كاملة من الأحاسيس. وأخيراً، فإن الأدب والموسيقى بمقدورهما الاقتران، فيكونان معاً عملاً بذاته واحداً. فينجب هذا الاقتران عندئذ أساليب متطورة على غرار الأوبرا، والأوبرا الهزلية، والأوبيريت، وحتى الكوميديا الموسيقية، أو يُؤكّد صنوفاً من التأليف على مزيد من الاقتضاب والوجازة، والأغاني. فالأغنية الشعبية أو البارعة في الإتيقان، عند النقاء الكتابة والشفوية، تظهر، في تاريخ أوروبا الأدبي، بمثابة توليفة تدلّ الشعر نقلاً متميزاً.

شراء عظيم من الوحي والإلهام:

ليست الأغنية أسلوباً شديد التماسك والقرص، بل على نقيض ذلك، إنها مدموغة بتنوع عظيم. ففي العصور الوسطى، مثلاً، نمت نمواً موازياً في أغنيات المآثر والمفاخر التي تنتمي إلى الملاحم، فهي إلهام غنائي عشقي؛ وفي أس فن المنشدين القروسطيين المتجولين [أو الشعراء الجوالين Troubadours] التي انتشرت في مجمل أقطار أوروبا، وقد تمّ الإحساس بها، خاصة، لدى الشاعر الليمبورغي [من إقليم ليمبورغ في هولندا] هيندريك فان فيلنديك: فهو في نتاجه الشعري الذي نظمه ما بين (١١٧٠) و(١١٩٠)، قام بدور وسطي ما بين التقليد البروفنصالي الفرنسي والـ «مينسانغر» Minnesanger الألمانين.

طوال عصر النهضة [القرنين ١٥ و ١٦] وخلال القرن السابع عشر، تساهلت نوعيات كثيرة من الأناشيد والأغاني. ونعم النشيد الديني بتمية عظيمة: فالشعراء، من كاثوليك وبرتستانت على السواء، نظموا أناشيد يجدون

فيها إلههم وإيمانهم. وشكّلت أيضاً الحوادث التاريخية مصدر إلهام له أهميته. وهكذا، في البلاد المنخفضة الشمالية، أدت حركة الإصلاح والقمع التي نجحت عنهما إلى إنتاج أغاني الشهيد، وجمعت في ديوان «مضحية الرب» (١٥٦٢). والنشيد الوطني الراهن لملكة البلاد المنخفضة «أغنية مسيحية جديدة» تم تأليفها في مطلع عام (١٥٦٨)، ويذكر النشيد بإخفاق «حملة نهر الموز»، وفي الحين نفسه، يلبث نشيد ابتهاج، ومرافعة دفاع في ذهن الشعراء الفصحاء. ونحن هنا في صدد خليط فريد من نوعه تماماً، وفي صدد النشيد الوطني الوحيد الذي لا يتحدث عن مآثر مجيدة، بل عن إخفاق وهزيمة.

ومن جهة أخرى، ازدهرت أغنية العشق، التي دَمَغَهَا بوسمه روح البلاط [الملكي] وهي أغنية زاولها أنباء ومؤلفون عظام، كما فعل الفرنسيان: كليمان جانوكان Clément Janequin (نحو ١٤٨٠-١٥٥٨)، وببير دو رونسار Pierre de Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥) وأخيراً، ثَبَّتَ التقليد الشعبي حضوره في أغنيات تزدان بمواضيع متنوعة تصاحب الحياة اليومية، كما هي أغنيات الشراب، أو أغنيات الأعراس، أو أغنيات الجنود، أغنيات الهجاء، أو أغنيات هدهدة الأطفال.

ويرتدي ثراء الأغنية الشعبية هذا مظهراً يُثير الاهتمام وخاصة في اليونان. وتشكل فيها اللغة الشفوية بأبياتها الشعرية، حتى القرن التاسع عشر، ممارسة يومية، فبنت بذلك ثقافة على هامش الكلام المنطوق المطوّر، وعلى هامش التقليد العلمي والأكليروسي. وفي هذا المنظور بالذات، تميزت على نحو متدرج، وانطلاقاً من القرنين ١١ و ١٢، عدة نماذج للأغنيات. وإن حياة البلاط لمستبدي آسيا الصغرى أثارت ازدهار أغنيات ملحمية تمجد القوة، وقيمة الحكام الأوائل وعظمتهم، وروت مجابهتهم للإمبراطور، ونضالاتهم على مسلمي الغرب les Sarrasins وتجاوباتهم مع المخلوقات الأسطورية (التنانين والوحوش التي تجسد عداوة الطبيعة) وحتى مع الموت.

من هذه الأغنيات، المدعوة «أكريتيك» akritiques [أي أغنية يونانية إبان الاحتلال التركي]، سوف نلذ الموشحات الغنائية ballades التي - باستنادها

على خلفية أسطورية - تصف التصرفات البشرية. وهناك مجموعة أخرى من الأغنيات وتدعى «كليفتيك» Klephtiques [أغنيات المقاومة المسلحة] التي ظهرت في القرنين ١٨ و ٢٠. وهي تمجد البسالة لدى قُطَاع الطرق أو المجموعات اليونانية المسيحية المسلحة - الـ كليفت - في كفاحهم ضد الأتراك الألبانيين. وطوال هذه القرون كلها، كانت أغاني النواح، lamentations، الرثاء، الأعراس، الحب، الهدوء، تتكون من المنحى ذاته لتقليد يرتبط بالأرض، وقلما تجتنبه الماورائيات، ويقوم بالأحرى على الواقع الاجتماعي.

في ألمانيا تُعرب تماماً أغنية «الليدة Lied» [أغنية شعبية] عن تعقيد كتابة الأغنية. ولعل أغنيات الليدة قد كانت تراثيل دينية، أو أغاني عشق أو هجاء؛ وقد ظهرت منذ العصر الوسيط، وتالت حتى القرن ١٩، وأذاع شهرتها موسيقيون كمثل شوبرت، وشومان، وبراهمز؛ وكذلك فعل شعراء مثل أوبيتز، ونوفاليس، وبرنتانو. ومن الممكن تمييزها حسب المواضيع المطروقة: أغاني تاريخية، اجتماعية، ما وراثية، رحلاتية (أناشيد كارمين بورانا)^(١) إلخ... وبمقدورنا، أخيراً، أن نصنفها حسب مصدرها، وطابعها الشعبي، وإعدادها الفني، فيما نأخذ في الحسبان مؤثرات متبادلة ونتائج العدوى والتدخل.

تطورت في العديد من الأقطار أشكال نوعية للأغنيات، على نسق الفلامنكو (Flamenco) في إسبانيا، أو الفادو (Fado) في البرتغال. وهناك أغنية تتسم بأهمية خاصة وهي: الموشح الغنائي (Ballade) الإنكليزي. وإن تعريف هذا الأسلوب قد أثار الكثير من المساجلات والمناقشات. ففي «الموشح التقليدي الغنائي» (١٩٣٢) اقترح غوردون هول جيرولد ما يلي: «الموشح الغنائي أغنية فولكلورية تحكي حكاية نافذة تُشدد على الوضع الأساسي المؤسف، وتدرويها تاركة سلسلة الحوادث تجري طوال المقال، وتدرويها بوجه موضوعي، بمعزل عن التعليق أو التدخل أو التحيز Partipris التلخيصي».

(١) تمت بترجمة هذه الأناشيد؛ ونشرتها مجلة الحياة الموسيقية التي تصدرها وزارة الثقافة وذلك في عام (٢٠٠١)، العدد ٢٥ ص. ٢٣٩-٢٧٢ [المترجم].

وتجدر بنا إقامة تمييز ما بين الموشحات الغنائية الشعبية المغلفة المعدة حتماً للغناء، والموشحات الغنائية التي لبث يكتبها شعراء يتقيدون بروح الأسلوب، ولم يؤلفوها، بالضرورة، لكي تغنى. وهناك موشحات شعبية تم تداولها في بريطانيا العظمى انطلاقاً من نهاية القرن ١٨. ومذ الفترة الرومانسية، بدأت تؤثر بعمق في نتاج الشعراء، مثل وورثزورث الذي اقتبسها محاولاً أن يقلد لغة أفراد الشعب التلقائية. وفي عام (١٨٩٢)، لم تزل موشحات فرقة الحراسة لمؤلفها كيبلينغ ذات نغمة تميزت بالمزيد من القساوة، وقد تأثرت بموشح الشوارع، وبالإعراب عن حياة الجندي في المستعمرات.

خلال الفترة الرومانسية، اتسمت عدة قصائد بأسلوب الموشح الغنائي كما في «البخار العجوز» (١٧٩٨) للأديب كوليريدج Caleridge، وفي «السيدة الجميلة دون شفقة» (١٨١٩) للكاتب جوهن كيتر John Keats. لكن أشهر موشح من جميع موشحات القرن التاسع هو، دون جدال، «موشح سجن ريدينغ» (١٨٩٨) للكاتب أوسكار وايلد Oscar Wilde. أما في سكوتلندا، فمارست الموشحات على الشعراء تأثيراً مشابهاً: «الزمان القديم الجميل» للشاعر بورنز Burns؛ ولا يزال هذا الموشح حتى أيامنا هذه أغنية تقليدية لعيد رأس السنة الجديدة. وقد أنتج والتر سكوت سلسلة من الموشحات السكوتلاندية تحت عنوان: «أغنيات التخوم السكوتلاندية» (١٨٠٢-١٨٠٣).

الأغنية السياسية في عقد الثلاثينات

أخذت أغنية الحانة تظهر ما بين الحربين ونعمت بتطور عظيم. وغالباً ما ارتدت مظهراً واقعياً، كما لدى كووس سبينهوف (١٨٦٩-١٩٤٥) الذي كتب، في البلاد المنخفضة، أعمالاً ميلودرامية [ميلودراما: تمثيلية عاطفية مؤثرة] لها من النبرة ما هو مباشر وشعبي. وفي ألمانيا حيث ازدهر بصورة أخص أسلوب هذا التعبير، استعاده بعد حين مؤلفو المسرحيات الذين أدخلوه في نتائجهم لجعلوا منه وسيلة للمشاققة حيال سير عمل المسرح تقليدياً ووسيلة لسلح سياسي.

وشرَّحَ هذه الطريقَ الأنيبَ فرانك فيديكيند وكان كاتباً ومُغنياً؛ وتبعته، بعد قليل شخصيات هامة من المسرح الألماني: بيسكاتور، وتولير، وبريخت. وحسب عقلية المسرحيين هؤلاء، فإن دمج أغنيات شعبية ظل يسعى إلى اجتذاب المتفرجين من منبت شعبي، فيما أتاح اللجوءُ إلى الجاز إثارة ذكر العالم الجديد والتقدمي في أمريكا. وهكذا، في مسرحية أرست تولير: «هيا! فنحن نحيا!» (١٩٢٧)، كانت تسهم التكنولوجيا، والراديو، وموسيقى «الإيقاع السريع» في خلق جو من المصرية المؤلمة في ألمانيا وهي على قيد بلبله سياسية شديدة عقب حوادث التهديم وصنوف الإذلال الناجمة عن الحرب العالمية الأولى.

أما بريخت فرأى أن دمج الأغنية في النص الدرامي جزء جوهري من المسرح الملحمي. واعتبر هذا التكامل عنصراً مهدئاً يُسجل حيناً من الراحة في النص، ويخلق تأثيراً تباعدياً distancing إذ يحث الجمهور على أن يتخذ موقف تفكر هادئ إزاء جملة الحوادث على خشبة المسرح. وراح بريخت يعمل متعاوناً مع عدة مؤلفين موسيقيين، ومنهم: هانس أيسلر، وكورث فايل، اللذين كانا يمثلان تصوراً موسيقياً يدمج لغة الجاز وينبذ أسلوب مالمير وشتراوس؛ وذلك للمزيد من الوضوح والخفة في التعبير.

أنتج بريخت وفايل Weil أصنافاً من الأوبرا القصيرة كمثل «ماهاغوني» (١٩٢٧-١٩٢٩) و«نهاية سعيدة» (١٩٢٩). بيد أن نتاجهما الأوسع شهرة هو «أوبرا أربعة فلوس» (١٩٢٨). وسعيهما منها إلى تقادي كليشيات الأوبرا التقليدية، أدرجا فيها موشحات غنائية للشاعر الفرنسي فيون (Villon) [القرن السادس عشر] وكيبلينغ. وكانت الأغاني تؤدي إلى أسلوب عنيف يتوخى عزل الكلمات عن الموسيقى. وظل انتقاء المغنين من المسارح والحانات يفوق الانتقاء من الأوبرا. وإحدى مغنيات بريخت البارعات، وتدعى لوت لينيا، وضحت بشكل ذي دلالة، أنها انتُخبت لتمثل في المسرحية، لأنها كانت تجهل الموسيقى. وذلك لأن بريخت أراد متعمداً المزوف عن أسلوب الأغنيات المشفوع بالمسرح البرجوازي التقليدي. فكان عليها أن تتميز تماماً عن الحوار، وتقوم بدور تفسير للنص، فيما ترتب على المغني أن يقوم بعرض لسلسلة الحوادث أكثر من عرض ما تتصف به مشاعره.

التنوع المعاصر:

مذ الحرب العالمية الأولى، تَقَيَّ تطور الأغنية، التشجيع من جراء ظهور تقنيات البث السمعية / البصرية ، وجرى ذلك على نحو متدوِّع، وراح تفوق أهمية ما هو إنغلو / ساكسوني يفرض نفسه، في أعظم الأقطار الأوروبية. بيد أن الهويات القومية لم تَطْمَس من جراء هذا التفوق.

لا يستطيع المرء أن يسمع غناء جاك بِل دون أن يطرح على نفسه مسألة الجنسية البلجيكية. وبث كل من برسانس، وترينيه، وفيريه، في النصوص الشعرية حياة جديدة، مع دمج هذه النصوص في الموسيقى والغناء. وأقامت أغنيات ثيودوراكيس حلقة وصل ما بين يونان الأمس ويونان اليوم. وصارت أغنيات أوكوديفا أدوات للمناقشة حول الأيديولوجيا السوفييتية الرسمية. أما باكو إيبانيز، في اسبانيا، فراح يذوِّع في أغنياته بشعبه المَقهور.

وُلِدَ جاك بُرِل (Jacques Brel) في العاصمة بروكسيل (١٩٢٩-١٩٧٨) ولَبِثَ يَتَغَنَّى على نحو متناوب، بالحنين إزاء المسحة الشعرية في المشاهد الطبيعية والكائنات البشرية في «البلد المنبسط السهل» (١٩٦٢)، وبصعوبة الحياة: «التَشْيِخ» (١٩٧٧)، معرباً عن انقشاع الأوهام وتبَاريح الحب: «مَترَكِينِي» (١٩٥٩)، وعن النزعة الواقعية في حياة سَخِيَّة لا كَابِح لها: «أَسْتَرْدَام» (١٩٦٤)؛ بِل أيضاً عن ثقافة الحياة البرجوازية المتواضعة ذات الأفق المحدود: «الْبُرْجوازيون» (١٩٦٢).

نظم جورج براسينس (Georges Brassens) (١٩٢١-١٩٨١) قصائد تزدان بنبرات تتأهض الأعراف والتقاليد، وتتميز بنغمة شعبية. كان مؤلفاً موسيقياً ومغنياً يمنح الأغنية الفرنسية إشعاعاً عظيماً مع أغنياته: «الغول»، و«الأوفركيا»، وأيضاً «الرفاق أولاً».

أما لِيُو فِيرِيَه (Léo Ferré) الذي وُلِدَ في مونته كارلو عام (١٩١٦)، فقد كان أدبياً بأصالة التعبير، وروائياً؛ فنشر «يونوا البؤس» (١٩٧٠) حيث مزج نزعة هلوسة الأحلام (Onirisme) بالنزعة الواقعية. وكان شاعراً فذ البراعة في الكلمة، وإحساساً بالصورة، جَعَلَ منه متابعاً لمذهب السوريلانية، وقد برع

في تجديد المواضيع الغنائية عن هروب الزمان، والموت والتمرد؛ وتغنى بالحب والفوضى التي يُعرفها بوجه موفق جداً، في «وصية فونوغراف» (١٩٨٠) بأنها «صياغة اليأس السياسية». وكمؤلف موسيقي، تَمَرَّس بالأساليب كلها مشفوعةً بجميع الإيقاعات، والتقاليد الشعبية حتى «الأوراتوريو» Oratolio هذه: الموشحة الدينية التي نظمها منطلقاً من «أغنية المحبوب القيس» للشاعر الفرنسي أبوللينير (Apollinaire).

ولكونه معجباً بالشعراء الكبار، ساهم في الكشف عنهم لدى الجمهور بفضل اقتباسه بالموسيقى للعديد من نصوص روتبوف، فيون، بودلير، فيرلين، رانمبو، أبوللينير، أراغون. وهو في نهاية المطاف، المعبر الفذ بصوته الأخاذ وبحضوره المثير للشاعر. وتدرج بعض نصوصه في عداد قصائد القرن العشرين العظيمة. وإن تفرج الكلمات والصور، الذي يسهل بوسمه تعابير فيرته ويتجلى في هذه الفقرة من هذه القصيدة «من الألوان القزحية جمعاء»:

«من جميع الألوان قاطبه
من الأصفر إلى عرض البضاعة
حين تلبث العقول في زيفان
وعندما يقسمها «فانسان»^(١)
وحينما تقلب الفيدريته
من التشناء الصفحه
كما تنقلب الكربة أمام الحقيقه
من الأصفر في الرياح
حين يذرع اللقاح
وحين تأزف الساعة الدقيقه
وتُرَقَصُ خلايا النحل من الدوك رقصه
وحينما تضع مَرَّوها نحلته من النحل

(١) اسم علم: Vincent.

وعندما نحين ساعات فرز العسل
ومنى نبدو الوثيمة الخبيثة
هابطة من جلد السماء
نكي نضحك أخيراً ضحكة خرقاء
في مكجر البضاعة العسيمة».

[قصيدة خالية من أي نذيعط: المترجم]

ما بوسعنا أن ندعوه الأغنية الشعرية قد ازدهر أيضاً في اليونان. وبعد أن وُلدت عقب الحرب العالمية الثانية، حظيت بازدهارها الكامل انطلاقاً من سنة (١٩٦٠) بحث من مؤلفين موسيقيين: مانوس هانجيداكيس (من مواليد ١٩٢٥) ولاسيما ميكيس ثيودوراكيس (ولد عام ١٩٢٥). وباعتمادهما تقليد اليونان الموسيقي، اقتبسا إلى الموسيقى نصوصاً شعرية نظمها كلاهما ذاتياً أو استمداهما من شعراء الأجيال السابقة (سولوموس، بالاماس، كاريوتاكيس) أو من شعراء معاصرين لهما (سيفيريس، إيتيس، ريتسوس). ومنح هذا الاقتباس الموسيقي نتيجة حميدة جعلت الجمهور الكبير يتألف مع الشعر الحديث، قائماً بعمله، نوعاً ما، كعمل تفسيرى. ومن جهة أخرى، إن هذه الأغنيات، خلال الحكم الديكتاتوري، وفيما لبثت تتكل مضموناً قومياً بكامله، ومضموناً سياسياً، قد شكلت وسيلة كفاح علي القهر والاستبداد. أما الجيل الجديد من المؤلفين الموسيقيين - ومن بينهم: يانيس ماركوبولس، يانيس سبانوس، نيونيسييس سافو بولس، كريستوس ليونديس - (وهم يلتزمون بهذا التقليد)، قد أفلحوا في تطويرهم طريقة أصيلة، وبشكل أخص حريصين على المواضيع الغنائية عن الحب والطبيعة.

في الاتحاد السوفييتي، وخلال فترة بكاملها، احتلت الأغنيات الجماهيرية الرسمية مكانة مهيمنة. ومنحت الموسيقى دوراً هاماً فُكرست مهمتها العاطفية لقيامها بتأثير على النزعة النفسية لدى المستمعين. وغالباً ما تُلخص الكلمات، البسيطة والمقتضبة. في تعابير قريبة من الشعر الشعبي، فمن شأنها أن تُرسخ في ذاكرة جمهور العامة. أما النص الذي تكبده الموسيقى، والمسلوخ عن ميزة شخصية، فهو يُصمم بقصد ضم السكان في

شعب سوفيتي واحد. وفي ختام عقد الخمسينات، ولدت أغنية مؤلف يُناوئ هذا التقليد. وفي ما كان يدعى أغنية «درع الشاعر البطولي»، تتلخص الموسيقى في مواكبة دون محسنات بالقيثارة وتشدّد على مضمون النص الذي غدا متوقفاً بأهميته. ولم يتطور التصميم هذا على خشبة المسارح، لكنه برز إبان اجتماعات اتسمت بخالص الود.

ومن ثم، تراجع المنحى المهني إزاء صدق الهواة. ولم تعد هذه الأغنيات للجمهير اللاشخصية بل للأصنفاء، بل لمن تمّ تلقينهم. فعدا الفرد والفردية السمة الثريّة المسيطرة لهذا النمط من التعبير الذي يقومون بتجديد جملة مواضيعه وأساليبه. وقد استمدت أغنية «درع الشاعر البطولي» إلهامها من الأساليب التي نبذها التصور الرسمي، على غرار الأغنية العاطفية الحضرية، والأغنية العاطفية البوهيمية، وأغنية السوفيّين، وتقليد الحكايات الصغيرة الشفوي. وثمة ثلاثة أسماء توضح هذا المنحى من الثقافة السوفييتيّة: ألكسندر غاليش (١٩١٩-١٩٧٠) مؤلف أغاني / مشاهد للقدح والهجاء؛ فلاديمير فيسوتسكي (١٩٣٨-١٩٨٠) الذي قدّم، في أغنياته المودولوجية مروحة كاملة من أوصاف شخصية لمواطنين سوفيتيين؛ وبولات أوكوديافا (من مواليد ١٩٢٤) وقد ظهرت أعماله بشكل قصائد غنائية على طريقة الأغنيات العاطفية الحضرية.

لم تقتصر الأغنية الأدبية على هذه البلاد وحسب. فقد شكّلت ظاهرة عامة في مجمل أقطار أوروبا. ففي إسبانيا بوسنا أن نذكر بصورة خاصة: خواكيم نياز، وماري تريني، وأليير توكورتيز الذي اقتبس إلى الموسيقى قصائد حديثه العهد جداً (كوفيدو، غونغورا) أو قصائد من الزمان الراهن (ألبرت، سيليا، بلازدي أوتيرو...)

في هولندا، نقلت الأغنية في غالب الأحيان فكاهة ظريفة تبرز العناصر المأساوية في الحياة اليومية، كما هو الأمر في نتاج الأديبة أني شميديت (من مواليد ١٩١١). وظهرت في إيطاليا، منذ ختام الحرب الأخيرة، جملة جديدة من المغنين / المؤلفين / الموسيقيين، ويدعون الـ «كانتاتوري Cantatori» [أي: المغنين]. وينتمي إلى هذه الجملة باولو كونتي Paolo Conte.

غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦)

«نست إنساناً، ولا شاعراً، ولا ورقة، بل قبضة
قلبٍ جريحٍ يستشعر ما وراء هذي الحياة».
(فريدريكو غارسيا لوركا Lorra Frederico Garcia
شاعر في نيويورك)

لوركا: أسطورة وواقع حقيقي:

كان بابلو نيرودا يقول إن ثمة لوركا مزدوجاً، لوركا الأسطورة ولوركا الحقيقي: وبغية دراسة آثار فيديريكو غارسيا لوركا الأدبية، لابد، دونما شك، ألا ينساق المرء إلى جو الخرافة التي يغذيها الشاعر بذاته وتحيط، منذ البداية، بحياته ونتاجه الأدبي، والتي عززها موته العنيف في الثماني والثلاثين من عمره. فإن إعدام الشاعر ونشئت كتاباته الأصلية إبان الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦) يفسران سبب افتقارنا حتى الآن طبعة كاملة لعمل هائل، ولماذا تظهر مجدداً كتابات له أصلية ظهوراً منتظماً.

وُلد لوركا في أسرة من البرجوازية المتوسطة، وأمضى سنواته الأولى في سهل غرناطة Granada: وهناك تلقن الطبيعة، والأعراف، والأغنيات الشعبية التي سوف تنعكس في عدد وفير من صدفاته. وفيما بعد، جمع ونسق بضع أغنيات فولكلورية من غرناطة؛ ولعل هذه هي أغنيات قد قُدت في أيامنا لو لم يفعل ذلك. وإن دروس الموسيقى التي تلقنها في طفولته، وحساً شديداً بالإيقاع والتناغم، وصداقته للمؤلف الموسيقي مانويل دي فالّا، إن كل هذا قد دعاه إلى عدم نسيانه أبداً، حين

يكتب، بُعد بيت الشعر المتسم بالنغم والإيقاع. وفي مدينة غرناطة، باشر لوركا دراسات الحقوق والآداب والفلسفة؛ وفيما بعد، مكث في «مقر الطلاب» بمدريد حيث التقى بكتاب آخرين وبمفكرين سوف يُشكل معهم ما قد دُعي «جيل الـ ٢٧».

لوركا الشاعر:

منذ أعمال لوركا الأولى: «ديوان قصائد» (١٩٢١)، «أغنيات» (١٩٢٧)، «قصيدة الأغنية العميقة» (١٩٣١)، نستشف نزعات شعره الثلاث: التقليد، التجديد، المنحى الشعبي، أو بتعبير أخرى: التقليد المتسم بالعلم، التقليد الشعبي والطلايعي. وهذه النزعات المتبادلة، المُنغمة، المهيمنة على نحو دوري متبادل، سوف تواكب آثاره وتلازمها، متأكمة فيما بينها وبالتبادل، فتتلح في خلقها هذا العالم الشخصي والغامض، حيث الحب والشهوات، والاستلاب والموت، تتجلى أو تتوارى، تتأكد أو تتنافى.

ونجد أفضل مثال على التقليد الأريب البارع في «سونيتات الحب»، هذا العمل الذي باشره لوركا عام (١٩٣٥) ولم يُنجزه. وأحياناً ما يُعَنَوَّن — «سونيتات الحب الغامض»: وهنا تلميح مباشر إلى موضوع بات مذكوراً عند القديس حنا الصليبي Jean se la Croix (١٥٤٢-١٥٩١) في قصيدته: «ليل النفس الغامض» وهذه هي قصيدة لوركا:

سوناتا الشكوى اللطيفة

«أخشى أن أفقد روعة ناظرِيكِ

ناظرِيْ كَمَثَالٍ

وهذه التبرة التي يأتي بها

ثِيْلٌ من ثِيَالِ كَمراء

وقرب صدغي يدعها

فهي نفحة من سذاك
 وهي الفريدة من عبيرك
 ولست على الدعوة هذي وفي الكتاب
 سوى جذع دونما أغصان
 والأشد كبريحا لي من العذاب
 ألي أفتقد الزهرة والثياب
 وأفتقد غضار التراب
 قد يفوت مني دود العذاب
 إن كنت الكنز الذي أكنه في سريري
 وصنّبي العذب وما غرق في من أوصاب
 وإن كنت لجلالك كلباً من الكلاب
 واحسركاه! فاحفظني بالخير قد تحصنك لي
 ولكي نهرك بالحسن والجمال نتمقي
 هذه الأوراق، فأليك
 من خريف أمسى في يباب!

(غارسيا لوركا: «سونكات الحب الغامض»)

كان التقليد الشعبي والفولكلور في الأندلس مفتاحاً آخر لشعر لوركا، وبخاصة في «قصيدة الأغنية العميقة»، وفي ديوان «أغنيات غجرية إسبانية» Romancero Gitano (١٩٢٨)؛ وبهذا الديوان بلغ لوركا النجاح. بيد أن الشعبية المحيطة به، ولم يكن للشاعر أمل فيها، باتت بسرعة خانقة: فقد رأى نفسه سجيناً لموضوع لم يدرك القراء منه كامل البعد الرمزي. فالجيتان Gitano [أي الغجري] يلبث قبل كل شيء النموذج القديم «للمضطهد»، «للمهمش». كذا قال لوركا أكثر من مرة مُعرباً عن تعاطفه مع المستضعف،

أكان عَجرياً أو زنجياً أو يهودياً. وإن قراءَ عبيدين، في ذلك العصر والآن أيضاً، يقلصون تعبيرية expressivité هذا الكتاب وسمته الجمالية، إذ لا يرون فيه سوى عَجري ومأساة عالم الأندلس.

أحد هؤلاء الرومانسيروس أي: الرومانسيورو [المنشد الإسباني] *somnambule* [النائم وهو ماش] ^(١) يجمع المواضيع الشعبية، العزيزة على لوركا، واندفاعاً حاداً إلى التجديد، وعلى شيء من النزعة السورالية، يتيح للكاتب أن يصف مشهداً حيث تختلط حقيقة الواقع والكابوس في الحلم. فالأشخاص، والضجيج، والكلمات، وكل شيء ينغمس في ضباب أخضر لا يكشف إلا ندفاً من قصة حب، وملاحقة، وموات. ثم يسعى العجري الجريح إلى مكان هادئ لكي يلقط هناك أنفاسه الأخيرة متوخياً لقاءً أخيراً مع حبيبته الغالية التي تظل متكئة على عِدْوَة بئر، وتبدو مينة هي أيضاً، أو لعلها مُنْهَكة وحسب، من جراء الانتظار. وإن منشود العجري المزدوج سيكون عبثاً، فالموت وحده لا يزال أكيداً.

من حزيران / يونيو ١٩٢٩ إلى آذار / مارس ١٩٣٠، أقام لوركا في الولايات المتحدة وفي كوبا. وقد ترجم لوركا التأثير العاطفي المباشر الذي تركته فيه ملاحظة المجتمع الأمريكي الشمالي في: «شاعر بمدينة نيويورك». وفي هذا الكتاب، الذي نُشر عام (١٩٤٠)، يبقى تأثير نزعة السريالية تأثيراً جلياً. ومع ذلك، ولئن بقي الابتكار المتأتي من الصدفة، والمنحي الأوتوماتيكي النفسي، مستمرين في هذه الصفحات، فإن لوركا لا يتورط البتة في استخدامه الميكانيكي الخالص للتقنيات الموالية للسورالية. وهنا لا يزال كل شيء اختياراً متمعداً. وإن وجهة النظر المميزة بالأكثر هي الوجهة «الأوروبية» إزاء جهنم «وول سكرت».

شاهد لوركا «الخميس مساءً»، أي مسرحية نيويورك عام (١٩٢٩)؛ وعرف الشوارع التي سلّخت عنها إنسانيتها، والنوافذ حيث - كما قال هو -

(١) من تحت الأديب أحمد حسن الزيات [المترجم].

لم يعد لأحد وقت أن يرى مرور غيمة في السماء. وبالتالي، سوف يكون المنحى الأوروبي المعارض لأمريكا، هذا المنحى العوالمى [الكوزموبوليتي]، إحدى ميزات نتاجه الأدبي. وفي العديد من القصائد المكرسة لقضية «السود»، أعرب الشاعر، مرة أخرى، عن تضامنه مع الزنوج المقهورين. وفي الجزء الأخير من الديوان، الجزء الذي دُعي على نحو بليغ الدلالة: «هزيمة صوت الحضارة»، راح يستذكر بحنين أوروبا التي رُمز إليها بمدينة فيينا. واختلطت التلميحات إلى حب مفقود بذكرى مشهد طبيعي ينغمس في الكآبة.

لوركا مؤلف مسرحي:

ينعم لوركا المؤلف المسرحي بمواهب لوركا الشاعر ذاتها: حدس، تنوع الأساليب والموارد، الاهتمام بعصره، إعراب عن مشاعر وعن أوضاع تشمل العالم. وتتواجد ثنائية مواضيع قصائده في نتاجه المسرحي أي: التوق إلى أن يُحب، استلاب الغزلة، تهديد الوفاة الصامت، الفزاع ما بين الحرية والسلطة. فبرز، منذ مسرحيته الأولى: «أنية الفراشة» (١٩١٩)، التجاؤه ما بين الحلم وحقيقة الواقع، التجاؤه الأساسي في جميع مسرح لوركا. ومندئذٍ، وعقب بضع مسرحيات من أجل «غينيول» Guignol، تبنت أساليب وصنوف من القلق جعلت من هذا المسرح استثناء في المشهد العام للمسرح الإسباني خلال ذلك الزمان.

في عام (١٩٢٥)، كان نجاح مسرحيته «ماريانا بينيادا» (بطلة الحزب الليبرالي التي أعدمت في غرناطة سنة ١٨٣١ لأنها طرزت راية من أجل المتمردين) وفيما بعد ببضعة أعوام، تبعه نجاح «عرس الدم» (١٩٣٣)، فهذان النجاحان جعلاً من لوركا مؤلفاً مسرحياً يجدر به نهائياً الاحترام. وكمثل «عرس الدم»، أنت مسرحية «يرما» Yerma (١٩٣٤) ثم «بيت بيرناردا آلبا» (١٩٣٦) فهما مأسأتان تثيران ذكرى عالم الفلاحين. ومكث الموت فيهما دون انقطاع، بطريقة أو أخرى، المنفذ المحتوم بالنظر إلى أفراد

يرومون حياة كمالٍ نزيهة عن كل مراعاة. وكانت غالبية الأشخاص من النسوة (ولاحدى مسرحياته الأساسية عنوان ثلثوي «مأساة نساء في القرى الإسبانية» وهن اللواتي يرمزن، (على غرار العجر والزنوج في آثاره الشعرية)، إلى الكائنات المهمشة والمقموعة opprimés، هؤلاء الذين يستسلمون دون أن ينعنقوا من توقعهم الملحاح إلى الحرية.

ثمة عملان آخران، لم ينجزا وصدرا عقب وفاته، أي: «كوميديا دون عنوان»، و«الجمهور»، وهما عبرَ البحث عن الأسلوب، وبمواضيعيتهما [أي بجملة مواضيعيهما thématique] المجردة بمقدار أوفر، واللامادية بمقدار أشد، يُبديان مدى فيض الكمال الذي ارتقى إليه.

سيفيريس (١٩٠٠-١٩٧١)

«ما الذي نسمي إليه نفوسنا، في أركانها....»

(جورج سيفيريس، George Séferis)

من بين شعراء جيل الثلاثينات الذين رقدوا المقال الشعري اليوناني بدم جديد، وأخرجوه من مأزق الشعر التقليدي، جورج سيفيريس هو الذي احتل مكانة متفوقة: ونال جائزة نوبل في عام (١٩٦٣)، وترجمت أعماله إلى غالبية اللغات الأوروبية. وقد ولد سيفيريس في مدينة سميرنا (مدينة إزمير الحالية) سنة (١٩٠٠)، ودرس الحقوق في باريس (١٩١٨-١٩٢٤) وزاول المهنة الدبلوماسية حيث تخطى رتبها حتى رتبة سفير. ومات في أثينا عام (١٩٧١).

شخصيته الأدبية:

إن السنوات التي قضاها سيفيريس في باريس كانت سنوات حاسمة في تكوين شخصيته الفنية. وعقب أن سحره شعر فاليري (وقد قرأه للمرة الأولى عام ١٩٢٢، قبل «مشجرة» الشعر الخالص) فمن الطبيعي أن تنقسم منشوراته الشعرية الأولى ومنها: «دور شعري» (١٩٣١)، و«الحوض» (١٩٣٢) بالسمة المميزة لتأثير الشاعر الفرنسي.

لعلنا من غير الصحيح التأكيد أن نتاج هذه الفترة يُشكل النسخة اليونانية من شعره النقي الخالص. ولا جرم أن مثل هذا التأكيد ينحو إلى إسدالنا ستار الصمت على القصائد «اللائقية» في «ستروف Strophe أي الدور الشعري»، وكذلك على عدد من القصائد من هذه الفترة ذاتها، والتي نظمها تحت تأثير نصراء الرمزية الفرنسيين (وعلى نحو جوهري، تأثير لافورغ وكلوديل)

ونُشرت فيما بعد، مع قصائد أخرى من فترة متأخرة بمقدار أكثر، في ديوانه الشعري الثالث «دفتر دراسات» (١٩٤٠).

لكن، وحتى ما بين أهم القصائد في تلك الفترة من الشعر البحث («كلمة شهوانية»، «الخران»)، لا تجد مسألة المطلق الفني. وأبيات الشعر في «كلمة شهوانية»، وهي دراسة شعرية عن موضوع الحب / الزمان، أبيات تَكُنْ أفضل أحيان الشعر اليوناني، وتُشكل نشيد الإبداع لببيت الشعر اليوناني «الديكابنتا» الذي يعتمد خمسة عشر مقطعاً (Décapenta)، والتاريخ العظيم الأخير للشعر اليوناني الحقيقي.

إن الجهد الذي بذله سيفيريس لكي يبلغ شعراً متاعماً قدر المستطاع، ولئن جازف بشعر مُستغلق، وكذلك حبّه لما هو ملموس وواقعي قد توافقا في ديوانه «الخران»، ولكن دون أن ينعدم. هذه هي الظاهرة التي وصفها تاكيس سينوبوليس حين تكلم عن «وجهين متناوبين» في الشاعر والقصائد «المنفتحة» و«المُغلقة» لدى سيفيريس. ولا بدّ أن يُعزى أحد أسباب هذه الظاهرة إلى ازدواجية سيفيريس الأعم ما بين نزعات مزاجه الموالى لمذهب الفردانية individualiste والنزعة الاجتماعية.

وثمة مفتاح آخر لقصائده «المُغلقة» وينبغي السعي إليه في بعض الجذور التي يحافظ عليها الشاعر مع النزعة الرمزية الفرنسية. وفي آخر المطاف، إن هذه الازدواجية - وهي في تجلياته القصوى مسؤولية عن الأوهان الملاحظة لدى سيفيريس - شكّلت في الحين ذاته أحد ينابيع قوة تعبيره. وفي واقع الأمر، إن أغلبية أفضل قصائده، أكانت «منفتحة» أو «المُغلقة» هي القصائد التي من أجلها ترجع شدة عنصرها المُهيمن إلى تصادم هذا العنصر بالنزعة المعارضة والكامنة في داخله.

نهضة الشعر اليوناني:

ولئن أدى ديوانه «دور شعري» إلى تكريس سيفيريس، في اليونان، بصفته شاعراً متفوقاً، فإن مؤلفه «ميثولوجياً» (١٩٣٥) هو الذي فرض هذا الألييب كشاعر عصري يُساهم في نهضة الشعر اليوناني. وليس فقط بيت

الشعر الحر في هذا المؤلف هو الذي شكّل التحرر الفعلي الأول لبنت الشعر اليوناني من الأسلوب الشعري المُقَفَّى؛ بل هو توسل الشاعر بالأسطورة السحيقة القدم - وهو سعيٌ يختلف عما فعل البارناسيون - وهذه الرؤية الشاملة بمقدارٍ أوفر، هما اللذان يمنحان هذا النصّ طابعه المؤسّس. ويألف هذا النتاج الشعري من أربع وعشرين قصيدة تبث الحياة مجدداً في العديد من الأشخاص، القدماء والعصريين، في بُعد تطوري لغوي / تاريخي (diachronique) يضع جنباً إلى جنب اللحظة القديمة واللحظة الحديثة. وإن «المنهج الأسطوري» لدى سيفيريس يشبه منهج ت.س. إليوت في «الأرض اليباب»، مع أن لجوء سيفيريس إلى الأسطورة ظل، بكل وضوح، على مزيد من التجانس. ورغم اللون اليوناني الكثيف الذي يعطيه كل من الجغرافيا واختيار الأشخاص، فإن طابع هذا الأثر الشعري أوسع شمولاً بكثير، بما أن موضوعه الأساسي لا يزال البحث عن الإنسان داخل الإنسان الذي يتحكم به القدر. وإن التوق إلى حياة أوفر سعادة «خارج قطع المرمر المحطمة»، وتجاوز البعد الشخصي الذي يميز قصائد فترته الأولى، واستذكار تمزقات بذٍ يتجانبه الشرق والغرب، فكل هذا يمنح العمل الشعري نغمة مأسوية:

«ما الذي تبحث عنه نفوسنا

وهي رحلات

على ظهران مراكب مُتَنَفّات

نفوسنا المتكدّسة ما بين نسوة صفراوات

ورضى أفراد باكين

نون أن تنعم بالتسيان

ولا بالأسماء الطائره

ولا بالنجوم التّيّره

يتنير سهم الصّواري إليها

نفوسنا وقد أمست مهترده

من أسطوانات الحاكيات

نفوسنا الموثوقة، عنوةً،
برحلات حجّ الغائبات
نفوسنا المدممة بنفث الأفكار
بذخات أجنبيات.»

(سيفيريس: «خارج قطع المرمر المحطمة»)

في واقع الحقيقة، ليس استخدام سيفيريس الأسطورة سوى استخدام مأساوي للرمز الذي يستبقي من مذهب الرمزية. فالتعبير الذي يسم القصائد «الميثولوجيا» تتابع منطقي لتطور الأسلوب الموسيقي في الفترة الأولى وقد فرضتها نزعات الشاعر المزدانة بسمات الواقعية؛ فالشاعر، رغم نظرته التي تنحو إلى الخارج، سيظل «منغلقاً» على ذاته.

يشتمل الديوان «يوميات مركب» (١٩٤٠) على قصائد توضح نزعتي سيفيريس. فالقصائد «المنفتحة» يُستشف منها، بوضوح شدة القلق من الحرب الوشيكة، فيما يضمحلّ أمل السعادة المفقودة، خلال القصائد «المتعلقة»، في مسألة حول الزمان، مسألة تجد الإعراض عنها الأوفر تميزاً في كتابه الـ «بيازا سان نيكولو» [ساحة القديس نقولا]، فذلك تعليق على رأي بروسنت الذي يمدح الوظيفة المُحرّرة للذاكرة. فإن سيفيريس لا يُقاسمه وجهة نظره فهو يرى أن الزمان المفقود من الممكن العثور عليه من جديد.

وتتعرض في مؤلفه «يوميات مركب ٢» (١٩٤٤) التجربة التي اكتسبها سيفيريس طوال زوغانات الحكومة اليونانية منفياً في المهجر بإفريقيا الشمالية والجنوبية إبان احتلال الألمان لليونان. وقد اصطدمت مغامرة الشاعر الجوانية بحقيقة الواقع في الحرب ومنحت قصائد هذا الديوان ميزة واقعية تجلت بكونها أقوى ما في آثاره الأدبية. فلامشهد الشعري يتغير في كتابه «عصفور السمنة» (١٩٤٧)، وهو مؤلف من ثلاثة أجزاء، ويشكل مرحلة بلّغة الدلالة في تطور سيفيريس الفنية، من حيث مواضيعيته [أي جملة مواضيعه الأساسية] ووجهة نظره الأسلوبية، على السواء. وتعايش فيه على نحو متناغم العنصر الموسيقي والعنصر الموالي للواقعية؛ بيد أن هذا النتائج

الأدبي لبثَ مُستغلقاً. فشكّلت القصيدة المرحلة الأخيرة من أوديسة *odyssee* سيفيريس، مع أوليس، إيلينور، سينرسيه، الذين يرمزون إلى العناصر الأساسية في واقع البشرية الحقيقي.

والعلاقة التي يُقيّمها الرجلان (وهما تجسيد لروح التخطيط الماهر والشهوة الشبقية) مع سيرسيه *Circé* (رمز الآلة الشبقية والشهوة البشرية) هي علاقة وصفت وصفاً غنائياً ومأساوياً في آن معاً؛ وفي سيرورة سيكولوجية تؤدي إلى استيعاء *Prise de conscience* المأساة الإنسانية وإلى تجاوزها في نفس الحين. وتُختتم القصيدة بالعودة البرؤوسية [على نمط برؤوست] لأوليس العصري إلى الجنة المفقودة، من خلال تجربة مُشرقة تَكُونُ فيها اصطدام الدور المطلق بحقيقة الواقع الأرضي وقد تم تجاوزها لكي يلقى حله في اتحاد يدوم بُرهة من حياة خاطفة باهرة وأبدية.

إن أبيات «عصفور السمّنة» *La Grive* تُوضح أكثر من أية قصيدة أخرى للشاعر سيفيريس ثقته في المسؤوليات الفردية. بيد أن هذا لا يعني أن الشاعر لا يعترف بقوة «الضرورة» والحدود التي يفرضها القدر. و«النظرية الكونية» النهائية لدى سيفيريس، بقدر ما نريد أن نعتبرها من خلال منشور فلسفي، هي نظرية لها مساحة تتسم بملامح الوجودية مع فارق دقيق بل مستنق.

نظم سيفيريس ديوانيه الأخيرين تحت تأثير إضاءات ذهنية خاطفة، غير أن المواضيع المطروقة ظلت هي ذاتها: «يوميات مركب ٣» (١٩٥٥) ديوان القصائد تُعرب عن مشاعر ألهمته بها زيارته لجزيرة قبرص، فهي منطقة حضارة هيلينية كبرى حيث «لا يتبخر كل إحساس كما يتبخر في عواصم العالم الكبير»؛ فالجزيرة قبرص قد أدركها بمثابة مكان «لا يزال الحيز حيث يقوم بعمله»، فغدت في نظر سيفيريس رمز «بوان مقفولة». وإن أسلوب بعض القصائد من هذا الديوان يُشير إلى أن هذه القصائد تشكل حواراً ما بين سيفيريس واثنين من سلفه ومعاصريه، ألا وهما: كافافي وسيكليانوس. فهذه الآثار الشعرية توضح جهوده الساعية إلى التعبير بظل صوت الشاعر وحسب، بل صوت الشعر اليوناني أيضاً.

إن المقطوعات القصيرة التي تؤلف الوحدات الشعرية تشكل «القصائد الثلاث السريّة» (١٩٦٦) وهي قصائد النتيجة الختامية. وكما يوحي بذلك العنوان، نشهد هنا عودة إلى الأسلوب «المنغلق» الذي يتبع التعبير «المنفتح» على نطاق واسع في الديوان السابق. ورغم أن القصائد تشتمل على ما هو جوهري في مغامرة الشاعر الإنسانية، فإن نفحتها الجافة نفحة مرض الرّبو. وتبين أن أبيات الشعر في السنوات الأخيرة باتت ثمرة شيخوخة شعرية. وينتهي النتاج الشعري، مرة أخرى بالمرجعية إلى التجربة الموحية، إلى نوع من خاتمة الشعور بمكافأة عادلة في أعقاب حياة شعرٍ مديدة وثمارها وفيرة:

«هلاً ندعو الأطفال، هلاً
ليقطفوا الأرمدة ويبدروها
فكل ما مضى بعدلٍ قد مضى
وكل شيءٍ لَمّا يمضٍ
عليه بالتّأر أن ينقضي
في هذه الظّهيرة وحيث الشمس نسمرت
في كبد الوردة بنوّجاتها المنة.»

(سيفيرس: «لأقصائد الثلاث السريّة»)

الأثار النثرية:

إنما بعد موت سيفيرس وحسب، برزت أهمية مدى آثاره النثرية وقيمتها. فثمة رواية بعنوان «ست ليالٍ في الأكروبول» (١٩٧٤) كتبها ما بين (١٩٢٦-١٩٣٠)، وفي عام (١٩٥٤). وهناك أيضاً تسعة مجلدات من يومياته الشخصية والسياسية قد عكست صورة كاتب على شيء من الإطناب، صورة قد كان سيفيرس صنعها من حيث جوهرها بنتاجه الشعري. والرواية - وبطلها هو الشاعر الرمزي ستراتيس ثالاسينوس (وهو شخصية العديد من قصائد سيفيرس) - لم ترق إلى النجاح من جراء بعض التناقضات التي تعزى إلى إعداد غير كافٍ للمادة المستقاة من يوميات المؤلف. فاليوميات خاصة

هي التي عززت صور الناثر الهام التي سبق أن صاغها سيفيريس في مقالاته الأدبية الناقدة. وهذه اليوميات التي حررها على نموذج اليوميات الفرنسية الحميمة، يوميات شخصية في (سبعة مجلدات) تكشف النقاب عن العديد من التفاصيل حول مغامرة الشاعر الفرنسية والغنية، فيما بقيت يومياته السياسية (مجلدان، وأحدهما لم ينشر حتى الآن) تسرد وقائع مشاركته في حوادث كبرى وصغرى من تاريخ اليونان السياسي قبل النزاع العالمي وبعده.

وآثاره النقدية ذات أهمية مشابهة لنتاجه الشعري، وهي مخصصة في مقالاته الأدبية الأساسية حول الشعر: (حوار حول الشعر، اللغة في شعرنا)، وكذلك في النصوص المكرسة لبعض الشعراء (إيليون، كالفوس، بالاماس، سيكينيانوس، كافافي، كورناروس، دانتة) وجمعت هذه النصوص في «مقالات أدبية». وكان سيفيريس، عند بداية مهنته وتحت تأثير شعراء مذهب الرمزية من الفرنسيين، قد اقترب مستفيداً من جمالية مذهب المثالية: (Idéaliste). غير أن أهمية نتاجه النقدي تكمن في النظريات الجديدة التي أعدها في شأن طبيعة الظاهرة الشعرية.

إن نظرية سيفيريس في النقد هي النتيجة الطبيعية لمواقفه الجمالية: فحيث لا يوجد ما هو قبلي للقوانين الخاصة بالجمال، كذلك هو الأمر فيما يخص قواعد النقد فهي تخلق على نحو بعدي [استدلالي]. وتتجم عن المبادئ التي تفرضها الآثار الأدبية العظيمة على مرّ القرون كما تفرضها الحاجات الانفعالية لكل عصر. فإن نزعة مذهب النسبية relativisme في نظر سيفيريس النقدي تقوم على أساس أفكاره في صدد القيم الإنسانية التي يثبت أسسها سيكولوجياً. فليس ثمة آثار أدبية، بل آثار تستمر حياتها أكثر أو أقل. ويرتبط مدى حياتها بقدر ما تلبي مقتضيات كل عصر؛ ولا تبقى هذه المقتضيات هي ذاتها، بل يطرأ عليها التعديل طوال تسلسل الأسس السيكولوجية في زمنها. فكل جهد يقبله الناقد لكي يُضفي على حكمه طابعاً شاملاً، جهد منذور للنفس، لأن القاعدة التي يعتمدها هي «أساس يتقّل دون هوادة».

أورويل (١٩٠٣-١٩٥٠)

«سبق أنه أن اقتصر على ذاته:

وأحباً بيغ براذر [الأخ الكبير]

(جورج أورويل George Orwell،

١٩٨٤)

ولد إريك آرثر بليك عام (١٩٠٣) في البنغال، حيث كان والده موظفاً [بريطانياً] ولم يغد جورج أورويل إلا عام (١٩٣٣)، حيث نشر باسم منتحل «البقرة المسعورة». وفي سنة (١٩٠٤)، عاد جورج مع شقيقته إلى إنكلترا بصحبة والدتهم، فيما مكث والدهم في الهند حتى عام (١٩١١). وعندما بلغ الثامنة من عمره، أرسل إلى مدرسة داخلية تدعى سان - سيبريان؛ وعن هذه المدرسة سيكتب فيما بعد «تلميذ قديم» آخر، هنري لونغورست، ما يلي: «إن أخي يعزو تماماً واقعة نجاته، سليم الجسد والذهن، من خمسة أعوام قضاها أسير حرب، إلى إقامته في مدرسة سان - سيبريان». وعام (١٩١٦)، حظي أورويل بمنحة ليدرس في إيتون؛ ثم لبث في برمانيا من (١٩٢٢) إلى (١٩٢٥) في الشرطة الإمبراطورية. وروى هذه الخبرة في روايته: «مأساة برمانية» (١٩٣٤) وفي مقالتي أدبيتين «شنق» (١٩٣١) و«صيد الفيل» (١٩٥٠). وهذه المقالة الأخيرة تبدأ هكذا: «في مولاين، جنوب برمانيا، كان يبغضني عدد وفير من الناس، وهذا هو تماماً الزمن الوحيد من حياتي حيث كنت على ما يكفي من الأهمية كيما يحدث لي أمر كهذا».

أصبحت مقهوراً ما بين المقهورين:

بعد أن قدّم أورويل استقالته من الشرطة في بيرمانيا، اتخذ القرار ليعيش من نتاج كتاباته. ووصف هذه الفترة في: «رصيف ورغان بيير» (١٩٣٧) كما يلي: «كان لي الانطباع بأنه يتركب علي التجاة لا من الذرعة الإمبريالية وحسب، بل من كل شكل لسيطرة الإنسان على الإنسان. ولبئت أريد الانغماس بل الغوص في عالم المقهورين، فأغندو واحداً منهم، وأناضل إلي جانبهم مناهضاً معهم المستبدين بهم.» وطوال بضعة أعوام ظل مريضاً جداً وبدأت صحته تسوء وتتفاقم.

اعتبر أورويل عمله الأدبي بأكثر ما استطاع من التواضع. وعقب قراءته «أوليس» للأديب جويس، كتب إلى صديقه برندا سولكد: «حين أطالع كتاباً مثل هذا، وأعود بعدئذ إلى أعمالي، يبقى لي الانطباع بأنني إنسان خصي قد تبع دروساً في الغناء: وعند الإصغاء إليه بانتباه، أسمع صوته النشاز، فلم يطرأ تغيير عليه.» في عام (١٩٣٦)، تزوج أورويل بالآنسة إيلين مود أوשו غنسي، وقد حازت دبلوماً من المعهد سانت - هيوغ في إكسفورد. ومضى إلى إسبانيا، السنة التالية، ليقاتل في عداد مناصري حزب الـ (*) (Poum). وإن بوب ادواردز، رفيقه، الذي سيغدو فيما بعد نائباً من حزب العمال، وصف أورويل في الخنادق - كدريئة سهلة من جراء قامته الطويلة - وبأنه رجل «جسور عنيد»، ويعاني خوفاً من الجرذان، على غرار وينستون سميث، بطل عام (١٩٨٤). والتحقّت إيلين بزوجها أورويل في إسبانيا حيث عملت بصفتها أمينة سر في مكتب «الحزب الدولي للشغل» في برشلونة. وأصيب أورويل برصاصة في حنجرته؛ وسيبقى صوته مشوهاً طوال حياته. ولقد فقد أوهامه، فاشيويون قد اعتكّلوا أصدقاءه القوضويين Anarchistes.

سنة (١٩٣٨)، أقام أورويل ستة أشهر في مصح عقب نزيف خطير من رئته. ورغم أنه شديد حيال الحوادث التي أفضت إلى الحرب العالمية الثانية. فعندما اندلع الصراع، لاحظ أورويل في مؤلفه «بلد على حق أو باطل» وهو

(*) poum : الحزب الدولي للشغيلة وكان موالياً للثورة في إسبانيا [المترجم].

مقالة نُشرت عام (١٩٤٠): «كنت وطنياً على نحو أساسي، [...] ولم أرتكب أية فعلة ولم أُنسك في أي تخريب معاد لبثدي، [...]»، وثبُت أناصرهُ في الحرب، وقد أكون شاركت فيها لو بدا الأمر ممكناً. واضطرب أورويل أيّما اضطراب عندما قام الجيش بإعادة تنظيمه بسبب سوء صحته المتداعية. وقام بعمليات البث الإذاعي في الـ (BBC)، طوال الحرب، وراح ينعم بشيء من الشهرة، رغم بقاءه فقيراً جداً. وفي سنة (١٩٤٤)، تبنى مع زوجته طفلاً رضيعاً: ريتشارد؛ وفي العام التالي ماتت إيلين بغثة جراء عملية جراحية.

مزرعة الحيوانات:

عندما نشر كتابه «مزرعة الحيوانات» la Ferme des animaux (١٩٤٥)، أثار هذا المؤلف حماس النقد، فقورن أورويل بـ سوفيت. أما الناشر، فرد وارهورغ، فصرّح فيما بعد بعدة أعوام: «أنا حقاً مدين بأول نجاحي كناشر لـ مزرعة الحيوانات» وفي مقالة أدبية نُشرت عام (١٩٤٦) تحت عنوان «لماذا أكتب»، وصف تصوّره للكتابة كما يلي: «ما قد تمنّيته أشدّ أمنية طوال عشرة أعوام قد انقضت أخيراً هو أن أجعل من الكتابة السياسية فناً» ثم أضاف: «إن أخذت في اعتباري نكاحي السابق، فأنا الحظ أنني، بوجه أكيد، في أوقات بقائي نزيباً عن كل حافز سياسي، حرّرت كتباً افنكّدت الحياة، وألّقي قدّمت في مضمار البسالة، الجمّة العارية من كل معنى، والصفة المنمّقة تنميقاً خالصاً، كما قدّمت ثنّى براعات أخرى». وفي عام (١٩٤٦)، عقب نزيف رئوي آخر، اصطحب أورويل ابنه ريتشارد إلى جزيرة جورا، الشهيرة بلطافة مناخها. وهناك أنهى المخطوط الأول لعام (١٩٨٤). غير أن صحته قد ساءت وتفاقت فاضطر إلى الإقامة في مصحّ.

وعالم أورويل (١٩٨٤):

«(١٩٨٤) والعالم الأورويلي» ظهر هذا الكتاب عام (١٩٨٤) في لندن وفي شهر حزيران / يونيو (١٩٤٩) بمدينة نيويورك. وإن هذه الرواية، كمثّل «مزرعة الحيوانات»، لا تزال تباع دون هوادة، وترجمت إلى جميع اللغات تقريباً.

في شهر تشرين الأول / أكتوبر (١٩٤٩)، تزوج أورويل — سونيا بورنول، المتعاونة في مجلة «أفق» الأدبية. ومات أورويل في ٢١ كانون الثاني / يناير (١٩٥٠)، ضحية نزيف رئوي آخر.

مذمومة، تعاضمت جداً شهرته بصفته أنيباً. وإن لفظة «أورويلي» صفة لها مفاهيم مصاحبة دولية تتخطى إطار النقد الأدبي تخطياً واسع النطاق. ففي سنة (١٩٨٤)، قام مجلس أوروبا، بالتعاون مع المؤسسة الأوروبية للعلوم والفنون والثقافة، بتنظيم مؤتمر بمدينة ستراسبورغ تحت عنوان «١٩٨٤: أساطير ووقائع حقيقة». وفي مقدمة مجموعة المقالات بعنوان «كان يحب الأخ الكبير»، لخصت غائية finalité المؤتمر بما يلي: «إطلاق قدرات إدراكية intellects قوية سيكون دورها تقويم السيرورات الثقافية الحديثة بالنسبة إلى فكرة أورويل الرؤيوية apocalyptique [أي التنبؤية]». وفي المؤلف نفسه، كتبت سيمون فيل، إبان ترأسها البرلمان الأوروبي: «الفكرة الأوروبية، قبل كل شيء، فكرة مناضلة كاملة، ولا يمكنها اتخاذ كامل معناها دون الخلفية، الماضية أو المقبلة، للمنحى الشمولي الأورويلي».

في أوروبا الشرقية، غدا أورويل أحد المؤلفين الإنكليز الأكثر تقدراً، برغم أن كتبه، حتى فترة حديثة العهد، قد حظرت في جميع الأقطار، باستثناء يوغسلافيا. وفُسرَت آثاره الأدبية بإسهاب: وكتب فيكتور تسوبي، على سبيل المثال عام (١٩٨٤)، في المجلة الأسبوعية «نوفويه فريميا»، أن «١٩٨٤ إنذارٌ شديد للمجتمع الديمقراطي البرجوازي؛ إنذار، كما شدد على هذا أورويل، يقوم أساسه على مناهضة لنزعة المذهب الأنسي Anti-humanisme وعلى مذهب عسكري هدام، وعلى نفى حقوق الإنسان... لكن لم يكن ثمة أي واحد من المفسرين الغربيين لعام (١٩٨٤) قد نَعِمَ بالحكمة أو الشجاعة أو النزاهة الضرورية لكي يقبل، في نهاية المطاف، أن جورج أورويل، مع عبقرية التنبؤية، كان يصف تكادر [تزامن أعراض مرضية] المذهب الرأسمالي الراهن الذي نُرغَمُ حالياً إلى التعايش معه، من جراء غياب حلٍّ أمثل، فيما نقاوَمُ بجميع قوانا أطماعه الرأسمالية ذات النزعة العسكرية المريضة، في مضمار الصواريخ النووية».

وفي عام (١٩٨٤)، نُظِم في مكتبة لندن البريطانية معرض عنوانه «أوروبي في أوروبا الشرقية»، واستناداً إلى الملاحظات التفسيرية التي رافقت هذا المعرض «ففي ليتوانيا حُكِم حديثاً على رجل يدعى غونارز أسترآ بالسجن سبعة أعوام مع نظام خاص، وبخمس أعوام نفي داخلي، لمجرد أنه أعاد نشر طبعة ليتوانية لكتاب (١٩٨٤) أوروبي، ولأنه ارتكب جرائم أخرى تتاهض النظام السوفييتي».

وفي بولونيا، كان أوروبي شعبياً بصورة خاصة، وقد تم اختيار رسم صورته بقصد تزيين طابع بريدي غير قانوني لنقابة التضامن (Solidarité). ولعل هذه القابلية للتأقلم مع تفسيرات متنوعة لدى جماهير متنوعة، هي التي تبرّر شهرة أوروبي بصفته كاتباً عظيماً.

بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)

«السكر منقلب وأسئلة مفتوحة»

(برتولت بريخت Bertolt Brecht)

سيّة - تشوان الطيّبة

أوجن برتولد فريدريخ بريخت، الذي أطلق على نفسه اسم برتولت بريخت أو برت بريخت، حسب النزعة الأمريكية الرائجة في عقد العشرينات، قد دمج بوسمه، دمجاً حاسماً، المسرح الأوروبي في القرن العشرين، بفضل نتاجه الدرامي وتقنيته المسرحية، على السواء.

البدايات الأدبية:

تلاقت بدايات بريخت الأدبية مع انهيار العالم البرجوازي في نهاية الحرب العالمية الأولى. فمذ آثاره الأولى، ظهرت تماماً نزعة منحا الاشتراكي اللاكونفورمي [غير المتقيد بالتقاليد والأعراف: non-conformiste]، كمنحى مكثف، في أول دراما له بعنوان «بعل» (١٩١٩). وإن خبرته بالمجموعات الصغيرة الموالية للمذهب القوضوي، وتردده، من بين آخرين، إلى كاسبارنيهر، (أخصائي في ديكور المسرح مستقبلاً)، وحبّه للطبيعة الناجم عن تسكعته في المروج الموشاة بمجاري المياه في جوار مدينة أوغسبورغ الساحر، مدينة مسقط رأسه (١٨٩٨)، يبرز أمران مجدداً في فرحة العيش والموقف المناهض لبرجوازية «بعل» [اسم يعني السيد]. وسيكون فيرلين، مع حياته الخلعية والتسكعية إلى جانب رامبو، وفيون Villon أيضاً، غرايين يمثلان «مناقضة / للحياة» anti-vie والذين يختارهما

بَعْل: فإن مطالبته بالسعادة وسعيه إلى لذة التمتع جعلاه يرفض مهنة كاتب في المجتمع البرجوازي، فبحث عن المجموعات الهامشية. وقد تأثرت قصائد بريخت، في تلك الفترة، بغنائية موشحات الشاعر الفرنسي فيون^(*) والأغاني الشعبية لبـ Wederkind فيدركيند^(١)؛ التي تركت أثرها على قصائد بريخت في تلك الفترة وسوف تنشر عام (١٩٢٧) في ديوان عنوانه «العظائم المنزلية».

الفترة البرلينية:

غادر بريخت مونيخ، عام (١٩٢٤)، تاركاً دروسه المتقطعة للطب والفن المسرحي، وذهب إلى برلين، «موطن» عقد العشرينات، مع مناخها السياسي المتفجر، وجوّها المفعم بالشهوة الشبقية، وهذيانها الموالي لأمريكا وحياتها في المتع الزاخرة بالصنّيج. وفي نظر بريخت، بعد أن بات متأثراً بقراءة كيبلينغ، ستغدو برلين غابة منهكة، ستغدو له «شيكاغو». لكنه رأى في تلك المرحلة، فترة إنتاج مبدع، ولاسيما بعد سنة (١٩٢٢) حيث نال جائزة «كلايست» Kleist. فنعّم ببداية شهرة فيما شرعت آثاره المسرحية الأولى تفرض قيمتها، وهي التي انساق فيها إلى «نقد غنمي Nihiliste للمجتمع البرجوازي». وقد بات يبدي في مسرحياته منحنى متميزاً يناهض نزعة مذهب الأوهام: (Anti-illusionnisme).

في النص المصاحب لمسرحيته «طبول في الليل» (١٩٢٠) أوصى بأن تُعلق في صالة المسرح النصيحة التالية: «لا تحمق بعينين مفعمتين بالرومانسية!» وذلك نوع من التحدي يحظر على المشاهدين كل مراهة عاطفية وانفعالية محزنة مع المسرحية. ففي هذه «الكوميديا»، يصف بريخت للمرة الأولى، من خلال هذا «البطل»، ألا وهو نموذج البرجوازي الصغير الذي سوف يشجب منذئذ جهله اللاسياسي؛ فإن «كراغليز» Kragler هذا، فيما تتدلع في برلين معارك الشوارع، يُفضل عقد علاقة غزلية برجوازية صغيرة

(*) فرانسيس فيون (١٤٣١- بعد ١٤٦٣) شاعر فرنسي. من أشعر الشعراء الغنائيين في العصور الوسطى المتأخرة، عاش حياة متشربة مليئة بالمغامرات، من أهم أعماله العهد الصغير، العهد الكبير (قصائد غنائية مطعمة باعتراقات الشاعر الشخصية) (الناشر).
(١) مؤلف مسرحي ألماني توفي عام ١٩١٨ [المترجم].

محدودة الأفق: «أُنبغي على جسدي أن يُنتن في الساقية لكي تتمكن فكرة من الأفكار من الارتقاء إلى السماء؟ يا لكم من معتوهين!» ومع الدراما التالية «في غاب المدن» (١٩٢١)، تذهب أفضلية بريخت إلى الشخصيات الهازئة بسخرية، الزاخرة بالحيوية الشبقية؛ لكنها تفنّد الفكر حول معنى الحياة؛ وهذه الأفضلية تسيطر على «هذه المباراة ما بين رجلين في مدينة شيكاغو العملاقة». وتدعو شيكاغو مرادفة للطمع البارد والازدراخي في الفائدة التي تبث الحياة في «مدن الإسفلت»، وذلك في مسرحية «قديسة المسالخ» (١٩٢٩-١٩٣٠). وإن جان دارك، وقد نُقلت إلى داخل حقيقة الواقع البائس في المسالخ، باتت تدرك قوانين المجتمع الرأسمالي المُثله لكرامة البشرية.

وفي هذا العصر تماماً تغدو راديكالية الصورة التي يبتكرها بريخت عن الإنسان. ففي مؤلفه الدرامي «حياة إدوارد بريطانيا الثاني» (١٩٢٤)، حاول بريخت، مرة أخرى، محتفظاً ببعد نقدي، أن يصف عصر مذهب الفردية Individualisme البطولي. فإن إدوارد الثاني يحاول أن يجعل مصالحه الشخصية تتنصر على مصلحة الدولة العليا. ويفقد في مساعاه فيقدم بذه في حرب أهلية دامية.

مسرحيات الأوبرا: الأوبرات:

حاز بريخت أعظم نجاح له مع الأوبرات التي أنشأها متعاوناً مع كورت فايل وذلك في: «عظمة وانحطاط مدينة ماهاغوئي» (١٩٢٨)، ولاسيما: «أوبرا أربعة قروش» (١٩٢٨)، بحسب أوبرا جوهن غي: «أوبرا الصعلوك»، التي نهض بتجديدها مع نصوص من فرانسوا فيون، وعناصر استقاها من كيبلينغ. وهنا نشهد الصراع من أجل الحياة مع السارق اللذني ماتشيث، المتقّب «ماكي - الطاعن بالخنجر»؛ إنه منظم عمليات السرقة والاعتداء في شوارع لندن، فيما يقوم خصمه وحموه بإدارة شؤون طبقة المسؤولين. وفي أعقاب نسيئة، حكم على ماكي بالموت. لكنه أُنقذ على يد مبعوث ملكي يقدّم منطياً حصته. ويُرقى ماكي فيغدو نبيلاً ويحظى بقصر وريع مناسب لنيل كرامته. فكما رأى بريخت، لا بد للأسطورة أن تكشف النقاب عن عمق العلاقات الاجتماعية الحقيقي: فالبؤس

يُعالج كسلعة، والسارق ليس هو سوى برجوازي، والعكس بالعكس. وها هو المغزى الذي تعرب عنه أغنية ماكبي: «الأولوية للطعام وثم الأخلاق» غير أن الأمل الذي كان بريخت يضعه في الجمهور لكي يفهم النقد الكامن في «أوبرا أربعة قروش»، أمل لم يتحقق.

خبيّة أمل العالم:

بدءاً من هذه الحقبة الزمنية، سوف يترك تحفيز بريخت السياسي وتضائنه مع البروليتارية وسمّهما على عمله الغنائي والملحني والدرامي. وفضل بريخت أسلوب الموشح الغنائي (Ballade) وأسلوب الليدة [الأغنية الشعبية الألمانية Lied] في جميع تنوعاتها، ثم أغنية الطفل، ونداء الشيد الثوروي حتى الـ «أغنية» والترنيم الآتية من أمريكا. ويعود فيما بعد إلى القصيدة التربوية فيستخدم حينئذ أسلوب السوناتا (Sonnet) والمرثية (élégie). وإن «مرثيات بوكو» Buckou (١٩٥٣) التي استمدت اسمها من القرية الصغيرة حيث مكث بريخت في آخر حياته، قرب برلين، تعكس التناقض الوجداني ambivalence في مشاعره من حيث الثورة العمالية في ١٧ حزيران / يونيو (١٩٥٣) في برلين الشرقية. وإن القصيدة الأخيرة من المرثيات تعالج الموضوع الهجائي الخاص بالشعب المحروم من الانتخابات، الأمر الذي يُترجم خيبة الأمل الناشئة عند بريخت حيال الجمهورية الديمقراطية الألمانية.

بقي نثر بريخت في ظل نتاجه الأدبي الآخر وهذا ما يُفسّر أيضاً بالطبع المنقطع لمؤلفيه الكبيرين بالنثر: رواية: «شؤون السيد يوليوس قيصر» (١٩٣٧-١٩٣٩)، والمشروع TUI (رمز تسمية بريخت الهجائية: «Tellekt-Uell-In بدلاً من «مفكر متقف»»). ومع المشروع هذا، عاد بريخت إلى أحد الموضوعات الهامة، ألا وهو: الشك ومذهب الريبة Scepticisme اللذين يوحى بهما له المفكرون المدققون، هؤلاء الـ «TUIS»؛ ومن جراء هيكلة شخصياته، وتغيير توقعاته، ومراكمته نماذج أدبية مختلفة، تنطلق رواية سلسلة الرعب إلى رواية الحب؛ ولكثرة العدول عن كل تحفيز سيكولوجي وأخلاقي، فقد صدم مباشرة الفكرة التي يرتئها ذهن القارئ عن الرواية. فإن نتاجه الأدبي النثري

قد حظي بالمزيد من النجاح عندما بقي أسلوبه مُقْتَضِباً، ولا سيما حكاياته، على سبيل المثال: «حكايات روزنامة» (١٩٤٨) و«حكايات السيد كونر» (١٩٢٦-١٩٥٦). وإن «كونر»، هذه الشخصية المبتكرة، لكن استيعابها يلبث استيعاء بريخت، هي مثله أي: مفكر قادر على النقاش الجدلي المتسم بالمادية، وغالباً ما تكون أسئلته متحدية مُقْضِي، على طريقة أسئلة سقراط، إلى إقحام بعض الوقائع في مجال الاستيعاء prise de conscience.

«فيما كان السيد (ك.) يحب أحد الأشخاص.

سأل أحدهم السيد (ك.) ماذا تفعل عندما تحب شخصاً ما؟

— أصنع منه رسماً تخطيطياً؛ وأصنعه بحيث يُشبهه. كذا أجاب السيد (ك.)

— ماذا؟ أن يُشبه المخطط الإنسان هذا؟

— لا، أن يُشبه الإنسان المخطط. كذا قال السيد (ك.)»

إن حكايات كونر Keuner، بأسلوب حواراتها، تقترب كثيراً من نصوص بريخت الدرامية.

المسرح التاديبى والمسرح الملحمي:

منذ عام (١٩٢٨)، أحكم بريخت تصوره الجمالي / السياسي لمسرح تهنديي وامتد اهتمامه السياسي بالمسرح حتى بلغ الممثلين أنفسهم. وعرض تصورات في كتابه: «عن نظرية المسرحية التهنيدية» (١٩٣٧) حيث قال: «إن المسرحية التهنيدية تعلم لأن أدوارها يقام بها لا لأنها تشاهد. فمن حيث المبدأ. أيُّ مشاهد ليس ضرورياً للمسرحية التهنيدية، لكن يتيسر الاستفادة منه. وما هو في أساس المسرحية التعليمية didactique، إنما هو الأمل في أن مُمثل الدور قد يتأثر اجتماعياً بتنفيذ أساليب العمل بكثير من الدقة، ويتبنى مواقف دقيقة جداً، ويتصويب المقال تصويماً دقيقاً جداً، الخ.»

خلال فترة هجرته التي بدأت منذ شباط / فبراير (١٩٣٢)، وفوراً عقب حريق رايششتاد، اهتم الأديب بإحكامه مسرحيته الملحمية épique وبقي في الدنمارك حتى سنة (١٩٣٩)، وكانت «قصائد سفيندبورغ» (١٩٣٩) تشهد

مباشرة على هذه الحقبة. ولم يزل الأمر يعني هجوماً سياسياً / غنائياً على المذهب القومي / الاجتماعي وعلى زعيمه هتلر، «دهان البناء» فيما سبق.

ثم انتقل بريخت عبر السويد (حتى عام ١٩٤٠) وفنلندا (حتى عام ١٩٤١)، وموسكو، فمضى أخيراً إلى الولايات المتحدة حيث عاش حتى سنة (١٩٤٧) في سانتا مونيكا. وإذ صُدم بمذولة، خلال عهد ماك كارثي، أمام لجنة التحقيق حول المناشط العانية وأمريكا، انكأ بريخت إلى أوروبا. فأقام في البداية بمدينة زوريخ، ثم في برلين الشرقية بدءاً من (١٩٤٩). ورفض التطور الإصلاحي في جمهورية ألمانيا الفيدرالية؛ بيد أن علاقاته بالجمهورية الألمانية الديمقراطية لم تخل من النزاعات. ومع مجموعته البرلينية - وأذاك كان تحت تصرفه مسرحه الخاص: «المسمى أوراق الفن» - أفلح في تحقيقه على خشبة المسرح التحول المنطقي الذي تتضمنه نظريته عن المسرح الملحي، كما نجح في تمثيل جميع المسرحيات التي كتبها خلال هجرته. وانطلاقاً من منتصف عقد الخمسينات، لم يعد يتسنى له أن يحضر انتصار مسرحه الملحي على خشبات المسارح الأوروبية الكبيرة، ومات في برلين سنة (١٩٥٦).

علم الجمال البريختي:

ذهبت شتى الأمور بالأنيب بريخت إلى الماركسية، وهي مشكلات عصره الكبيرة، الخطر الفاشي، وتغيرات البنية الاجتماعية، وقد أدى كل ذلك إلى: تعادل بين الجماهير وعوزها. وإن هدف نظريته الجمالية *esthétique* هو استخدام المسرح بقصد أن يعطي رؤية دقيقة عن العلاقات الاجتماعية، فيحدث لدى الجميع تغييراً في التصرف؛ وتكمن المبادئ الجوهرية لهذه النظرية الجمالية في مقاطع حوارية من نتاجه الأنيبي كما يحدث هذا في: «شراء نحاس» (١٩٣٩-١٩٤٠) وفي نصوص أخرى من «مجموعة منطقية *Organon* صغيرة من أجل المسرح» (١٩٤٨). وفي رأي بريخت، لا بد للمسرح أن يكون «مسرح العصر العلمي». والمثل *parabole* هو وسيلته المفضلة ويقصد تحليل هذا العصر العلمي، كما في مسرحيته «صعود أرتورو أووي الممكن مقاومته» (١٩٤١) حيث يميظ بريخت القناع عن نزعة السطو الأمريكية والنظام الهتلري، سواء

بسواء، فيغدو الحوار وسيلة للتأكيد على حقيقة يتعزز وضوحها طوال سيرورة المسرحية، كما يحدث هذا في مسرحية «حياة غاليليه» (١٩٣٨).

في النسخ الثلاث التي تقدمها هذه الدراما، يُشير بريخت إلى ضرورة تحريك مثل هذه التجربة وإمكانيتها، في إطار أدبي، ومن حيث عصور مختلفة: فإن غاليليه (١٩٣٨-١٩٣٩) يُفلح، بدهاءٍ حيلة، في أن يضع معارفه في مأمن. لكننا نراه فيما بعد، عقب قصف هيروشيما (١٩٤٥-١٩٤٦) يتهم نفسه بالقتل. وفي نهاية المطاف، خلال الجزء الثالث الذي تجري حوائثه خلال عامي (١٩٥٤-١٩٥٥)، بعد التوصل إلى التحكم بالقبلة H [الهيدروجينية]، يُطلق نداءً إلى الإنسانية جمعاء.

أراد بريخت، مع مسرحه الجدلي، الانتصار على الأفكار التقليدية: فلا بد للمسرح ألا يكون من بعد حيز النزاعات النفسية، حيز الارتباك الروحية والشبهات القلبية، ولا مكاناً لمخارج نجاة رمزية تُحِيننا عن حقيقة الواقع. ويترتب على المسرح أن يغدو ساحة لمعركة الأفكار وصنوف التمثيل السياسي. ففي «شراء نحاس»، تزونا مجابهة الأشخاص بتمثيل أساسي عن هذه الجدلية: في حوارات ليلية تتعاقب ما بين «الن»: (التمثيل الكوميدي) و«العلم»: (الفيلسوف)، ويتجابه المسرح القديم والمسرح الجديد. وإن اهتمام الفيلسوف مماثل لاهتمام تاجر النحاس الذي يريد شراء بوق من الاوركسترا لأن اهتمامه ينصب على «قيمه المادية». وخلال الليلة الرابعة تَمُّ التوليفة (Synthèse) ما بين ما هو عملي وما هو نظري: فعندئذٍ «تتحقق خطة الفيلسوف للتهوض بقيمة الفن بصفته هدفاً تربوياً، بخطة الفنان التي تُخل في الفن معارفه وتجربته والمشكلات من نمط اجتماعي».

يبدو بريخت، في «مسرحياته التهنينية» وقد عزف عن كل ما هو شهوة شبقية في المسرح، فإن أسلوبه الجمالي الحقيقي في أداء الأدوار يستعيد حقه بمقدار متصاعد، فيكسب المسرح بذلك قوة نداءٍ تمارسُ على العقل، بل أيضاً على الحساسية. فهي بصورة خاصة، مسرحياته الدرامية لفترة هجرته وهي التي تسحرنا بفاعلية السيناريوهات، وروعة أمثالها وشخصياته المُفعِّمين بالتناقضات. وغالباً ما تكون وجوه نساءه وجوهاً مدهشة. ويتوسل بهن بريخت لإطلاقه رسائله الشخصية، ولا سيما متى يعني الأمر الحرب؛ فهنا

موضوع مسيطر لدى بريخت الموالي لمنحى السلم Pacifiste. فالأم كارار، والأم كوراج [الشجاعة] قد أصبحتا المثل لضحايا الحرب.

في الدراما «بندقية الأم كارار» (١٩٣٧-١٩٣٨)، تعترف هذه الأم - وقد أمسى ولدها أحد ضحايا فاشية فرانكو - بأن المرء، إذ يرفض البنادق، يستطيع التحرر من النزعة الفاشية في معظم الحرب الأهلية؛ بل بتشكيل جبهة نضال تسعى إلى النهوض بعمل تضامني. ومع (الأم كوراج وأولادها، حولية حرب «الثلاثين عاماً» ١٩٣٩)، قد دمع بريخت تاريخ المسرح بسمته، وُلُو بأداء امرأته الرائع، هيلينا فايغل. وفي هذه الدراما يعارض نموذج المرأة نموذج الأم كارار: أنا فيرلينغ، هذه المتسكعة التي يسمونها «الأم كوراج» [الشجاعة] ضحية نزاع أخلاقي: فهي تروم الذود عن أطفالها من اضطرابات الحرب، وتود في الحين نفسه الاستفادة من هذه الحرب لكي «تجمع الأموال». وفي نهاية المطاف، ستتابع هذه «الضبعة في ساحة القتال» طريقها وحيد: فقد مات بنوها؛ لكن ما حدث لم «يُعلمها أي شيء». وهنا بالذات، يترتب على المشاهد أن يخلص إلى العبرة من هذه المسرحية التهنيدية. وفي خاتمة دراما أخرى «نفس سيئه - تشوان الطيبة» (١٩٤١)، يقوم ممثل بعرض المشكلة على الجمهور الذي يترقب نتيجة العمل الإيجابية؛ وتكشف طريقة صياغته المشكلة النقاب عن الفكرة الجوهرية، وعن تصور العالم لجميع مسرحيات بريخت:

«نحن أيضاً مرهقون

وفي آمانا خائبون

نرى الستار مسدولاً

ويظل الإشكال مفتوحاً

فهيا أيها الجمهور! بفورك! هلا نقوم!

هيا ابحث عن الحلول،

عن الموفق من الحلول!

فلابد من ذلك! لا بد!».

(بريخت: «الأم كوراج»)

ما بعد الحرب (١٩٤٥-١٩٦٨)

« نل. - ليس ثمة شيء أشد غرابة من شقاء

الإنسان، أوافقك على هذا، ولكن.. »

فاغ. - أه! يا له من كلام!

نل. - بلى، بلى، فهو الأمر الأوفر هزلاً في العالم. »

(سامويل بيكيت Samuel Beckett)

نهاية شوط الشعب

ألمانيا عام (١٩٤٥): لما سقط الرايخ الثالث، أراد الألمان بناء عالم جديد على أنقاض الماضي. وهذا الماضي، قد أطيح به إطاحة جذرية. إنها حقاً ساعة الصفر (La Stunde Null). أما في فرنسا عام (١٩٦٨): «فشيء» فيها لن يكون من بعد كما في السابق»، كذا صرّح الرئيس جورج بومبيدو. وفي تشيكوسلوفاكيا، عشرون عاماً ونيف قد مضت فأفضت إلى عصيان وثورة - وهذا هو ربيع براغ - وإلى ثورة الطلاب في مدينة لوفان، وبرلين، وروما، وباريس. وخلال أكثر من عشرين سنة، اعتقد الناس أن التقدم ممكن، انطلاقاً من أسس جديدة، على الصعيد السياسي كما على الصعيد الثقافي: وقام النقاش الفكري على أساس «درجة الصفر»، وهو الذي ألمح إليه أيضاً هانس مانغنوس إنزبرغر إبان حديثه عن «موت الرواية».

وفي رحاب الأقطار التي باتت «بلاد الشرق» [الأوروبي] راح النموذج الجدائفي [جدائوف: وزير للثقافة السوفييتية] «لنزعة الواقعية الاشتراكية» يفرض نفسه مشفوعاً بالمنحى الستاليني. وعقب تعريف النزعة الواقعية في المؤلفات المجرية والألمانية للأديب جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١)، فقد

أخضع المذهب الواقعي لرقابة أيديولوجية قام بها الحزب الشيوعي الوفي للتوجيهات السوفيتية. وإن دلالات مذهب النزعة الواقعية الاشتراكية، التي تم تعدادها، للمرة الأولى عام (١٩٥٣)، على يد المهاجر البولوني تيسواف ميوش (الذي ولد سنة ١٩١١) في روايته «المستولون على السلطة»، وكتابه (العقل المأسور)، لبثت دلالات شديدة الحدة في عقد الخمسينات.

في الغرب، انطلق البحث عن كل جديد: وانبثق أدب الانقراض من فكرة حول الحرب وقدم عهد جديد. ويتيسر القول - سعيًا إلى أن نصف طابع السياق الثقافي لهذين العقدتين - إنهما جعلتا أوروبا تنتقل من «سنة الصفر» إلى «درجة الصفر». فالحرب قد اتهمت الواقع من جديد. وتم إدراك العالم كمثل شيء عبثي [أي: يفنك هدف الوجود الإنساني وقيمه]. فاستحوذ على النفوس قلق شديد.

في رأي أتباع النزعة الوجودية، لا يتعرف الإنسان إلا بأفعاله في عالم لا قانون له، ولا أخلاق، ولا إله. فقد قضي عليه بأن يكون حراً فيشكل مصيره الذاتي. وفي عام (١٩٤٥)، أسس جان بول سارتر J. P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) «الأزمة العصرية»، ولم يسع إلى إنشاء مدرسة، بل إلى خلق جو، طريقة عيش ما، حيث نزعة عدم التقيد بالتقاليد والأعراف Non-conformisme تثبت مقبولة. وبذلك، شرع باب النقاش حول أدب الكفاح ومنحاه إلى تحويل المجتمع. فظل مذهب الوجودية، حتى عام (١٩٦٠)، في صميم المداولات والمناقشات الفكرية.

إن ألبير كامو Alber Camus (١٩١٣-١٩٦٠)، فيلسوف العبث [وهو غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني] (L'absurde) في كتابه «الغريب» (١٩٤٢) وفي «الإنسان الثائر» (١٩٥١) قد تناول بإسهاب في: «الطاعون» (١٩٤٧) نزعة التضامن الإنساني حيث تتوطد إرادة المرء «ليكون قديساً بمعزل عن الله». أما غابرييل مارسيل (١٨٧٧-١٩٧٣) فقد شارك الفيلسوف الألماني جاسبرز (Jaspers) في بروز النزعة الوجودية المسيحية. ورفض بيير ثلار دو شاردان P.T. de Chardin [الأب اليسوعي] (١٨٨١-١٩٥٥) الفصل ما بين العلم والدين.

عقب موت كامو، برز المنهج البنوي Structuralisme، في منحى مدرسة براغ، وتطور في فرنسا مع مؤلفات لوفي شتراوس العالم الإثنولوجي [عالم بالسلالات]. وانطلاقاً من سنة (١٩٦٠)، تشيبت فريق «كما هو» (Tel Quel) على نحو خاص بإبراز النزعة البنيوية، بدءاً من دراسة اللغة، بُنى للتفكير. فتم تطبيق التحليل البنوي في عدة مضامير: الفلسفة (فوكو)، والسيمولوجيا (أي علم الدلالات)، لصالح الأشياء والأشياء والأشياء.

في نهاية عقد الستينات تقريباً، اهتم النقد الأدبي أولاً بالالتزام الاجتماعي والسياسي، وذلك في منحى النظريات الماركسية لما بعد الحرب (هوركهايمر، أدورنو) ثم في منحى نظريات لوسيان غولدمان.

تنوعات التقليد:

برزت عودة إلى كل ما هو رومانسي عقب الانقطاع الذي تسببت به الحرب، وعقب الألب الملتزم. فوجد في فرنسا ثانياً الرغبة في التأكيد على الغائية finalité الخاصة بالأدب: ألا وهي سرد القصة. ومن هنا، انطلقت العودة إلى النزعة الجمالية وإلى التقليد.

الرواية التقليدية:

إلى جانب الأدب الملتزم، نلاحظ في فرنسا، شغفاً جديداً بـ ستاندال ونزعة منحى البيلية (beylisme) [نزعة إلى الحزم والشدّة؛ نسبة إلى بطل من أبطال ستاندال يُدعى بيل] فبرزت من ذلك نزعة الأنانية (égotisme) وأسلوب منحى ازدرائي (cynisme) أرسقراطي ومستهتر. وبحث من روجيه نيمييه R. Nimier (١٩٢٥-١٩٦٢) تجمع عدد وفير من الكتاب وهم «الهوساريون»، من اسم روايته «الهوسار الأزرق» (١٩٥٠) [جندي من الخيالة]؛ وفي الرواية هذه، فقدت الحرب سميتها المقدسة désacralisée. وكان ثمة: ميشيل نيون (ولد عام ١٩١٩). وأنطوان بلوندان (١٩٢٢-١٩٩١)، وجاك لوران (من مواليد ١٩١٩) الذين أطلقوا العنان لحساسيتهم. وإن ترسخ الرواية في القصة أو في التاريخ قد ظهر قبل قدوم الرواية الجديدة في فرنسا،

وخلاله وبعده. وحكاية قصة ما، هي تماماً ما فعل جوليان غراك Julien Gracq (ولد عام ١٩١٠) بصورة شفافة رائعة في روايته: «شرفة في الغابة» (١٩٥٨). ولكونه قريباً من الأنيب بروتون، ودون ميل منه إلى النزعة السريالية، توصل بلغة ثرية جداً، في روايات فخمة باذخة تتلاعب بالخرافة والأسطورة كما فعل في: «شاطئ رمال السواحل» (١٩٥١).

إن مارغريت يورسنار (١٩٠٣-١٩٨٩)، حتى قبل روايتها الكبيرتين وهما: «ذكريات هادريان» (١٩٥١)، و«العمل في السواد» (١٩٦٨)، ابتكرت نتاجاً عظيماً في فن الرواية والسيرة الشخصية، فيما راحت تجوب حدائق التاريخ: «متاهة العالم» (٣ مجلدات نشرت من ١٩٧٧ إلى ١٩٨٨) وذلك خارج الحركات والأساليب الدارجة في فترة الثمانينات.

«غالباً ما تفكرت في الهفوة التي نردكبتها، حين نفترض أن إنساناً ما، أو أسرة من الأسر، يشتركان اشتراكاً حتمياً في أفكار أو في حوادث العصر الذي نمضي فيه حياتهما»

(مارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar)
منكرات هادريان

أما روايات ميشيل توركينه (ولد سنة ١٩٢٤) فهي تمثل انمساحات للدور المهيمن، دور التاريخ وسرد القصة: «نهار الجمعة أو غموض المحيط الهادي» (١٩٦٧). ويتعاش التاريخ والسيرة الذاتية في أعمال ألبير كوهين (١٨٩٥-١٩٨١)؛ لكن روايته «حسناً السيد» (١٩٦٨) التي تصف الوضع السياسي في عقد الثلاثينات، تسرد بصورة خاصة حكاية عشق عنيف.

وفي إنكلترا، سيطرت الرواية التقليدية على المضمار الأدبي. واتسمت آثار غراهام غرين وويليم غولدينغ (William Golding) بثورة نزعة الرديّة [أي: إرجاع الشيء إلى عناصره المقيمة الهامة] Réductionnisme وإن روايات غرين كمثّل: «موسم الأمطار» (١٩٦١) وغولدينغ في: «طقوس مؤقّعة» (١٩٨٠) تحمل سمات روايات كونراد التي تكرر نزعتة الغرائبية

Exotisme وحرصه على تجاوز التخوم الإنسانية وانتهاكها. فإن غولدينغ يترجم رؤيته للنشر بصفته «المرض الرهيب لكون المرء إنساناً». وفي روايته «جلالته ملك الذباب» (١٩٥٤) يسرد قصة تلاميذ قد نجو من حادثة مؤلمة بالطائرة فصاروا كائنات هجينة متعطشة للأذية والعنف.

«رمقه رالف بناظرين فارغين [من كل تعبير]؛ وفي لحظة خاطفة، استذكر التأتلي الساحر الذي سبق أن غمر هذا الشاطئ. إلا أن الجزيرة لم تعد سوى ركام من الخشب الميت والمحترق: وكان سيمون قد قضى نحبه».

(ويليم غولدينغ، «جلالته ملك الذباب»)

عقب ارتداد غرين إلى المذهب المسيحي الكاثوليكي، وانطلاقاً من روايته «القوة والمجد» (١٩٤٠)، إلى «سيدى كيكسوت» (١٩٨٢)، تشبّث بدمل هذا الفراغ بالسعي إلى أرض، هي أرض غرين: (Greenland)، المأهولة بكائنات استثنائية. وأخرج غولدينغ، في «الورثة» (١٩٥٥) عصر «نياندرتال» Neandertal [نوع من الثدييات الأحفورية، لها سمات جسد الإنسان]، متوغلاً بذلك في عمق تاريخ البشرية السحيق، تطلعاً منه إلى أن يعثر مجدداً على البراءة الإنسانية المفقودة. وفي «كريس مارتان» (١٩٥٦) تتحرك الشخصيات عند حدود المجتمع والزمان والمكان.

وثمة حرص موال لمذهب الأخلاق moralisme وهو الذي يتغلغل في آثار أغنوس ويلسونت (ولد سنة ١٩١٣) كما في: «سم الشوكران وما بعده» (١٩٥٢)، وفي «الزرافة والشيوخ الهرمون» (١٩٦١)، و«نداء المساء» (١٩٦٤)؛ وهي آثار تتسائل عن طبيعة الخير والشر. وفي قصته: «وهو يجازف بتلاعبه» (١٩٦٧) نجد ثانية حولية نصف قرن من تاريخ إنكلترا، قد عاشه خمسة أجيال من مارثيوز. ويتخذ إيريس موردوخ (من مواليد ١٩١٩) موقعه في تقليد الرواية السيكولوجية. وفي كتابيه: «وردة لا اسم لها» (١٩٦٢)، و«قصر الليكورن» Ilicome [القارن: حصان أسطوري له قرن

في وسط جبينه]، حيث يُخضع شخصياته - مع قربهم من الرمز - لثسارَات Initiations مؤلمة. ويمضي عالمه نحو ما يفوق الطبيعة Sumaturel. وثمة أدبية أخرى: دوريس ليسيَنغ (من مواليد عام ١٩١٩) قد انضمت إلى الحركة النسوية، ودانت بشعبيتها لدوع من الرواية الثقافية، في خمسة مجلدات تجعلنا نكتشف إفريقيا الجنوبية في فترتي ما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها، في: «أطفال العنف» (١٩٥٢-١٩٦٩).

في فلاندر [بلجيكا]، لبث وضع النزاع ما بين المسيحي والعالم الحداثي المنسلخ عن مسيحيته - والذي سبق أن وضعت كل من برنانوس، موريك، جوليان غرين وضعتاً يلاحق أذهان الأدباء الكاثوليك الفلامنكيين: أندريه دومينتر (ولد عام ١٩٠٦)، وماريا روسيلز (من مواليد سنة ١٩١٦). وتعايش التاريخ مع السيرة الذاتية لدى مارنيكس جيزن (١٨٩٩-١٩٨٤): ومع الرواية الرمزية: «كتاب جواشان الباهلي» (١٩٤٧) وهذه هي: قصة أخلاقية وقصة فلسفية سواءً بسواء. وإن مؤلفات بول لوبو (١٩٠٨-١٩٨٢) تقع ما بين الرواية التاريخية والرواية الفكرية. ويشكل التحليل الاستبطاني اللحمة الأساسية لكتابه «كسانثيب» (١٩٥٩). وهكذا هو الأمر في آثار برنارد كيمب (١٩٢٦-١٩٨٠)، مع كتابته «التمثيل الأخير» (١٩٥٧)، و«خيبة آمال أورفيه» (١٩٦٠).

في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية، حرص بلينيه على توفيق رسالة لينين مع تعاليم الإنجيل. وخلال تتابعاته الروائية المتسلسلة الكبيرة انحاز إلى أبطاله الثائرين: نوبل، في روايته «اغتيالات» (١٩٤١)، ودارو، في «الأمهات» (١٩٤٧-١٩٤٩). وأنت في المنحى ذاته رواية ألبير أيغسبارس (ولد سنة ١٩٠٠) وهي «ظلمنا يسبقنا» (١٩٥٣). وعقب بدايات أدبية رُحِبَ بها كوكتو، عادت الروائية دومينيك رولان (من مواليد ١٩١٣) إلى موضوع الدراما العائلية في قصتها «النفحة» (١٩٥٢). ولربما في الظلال، وفي هوامش المجتمع البلجيكي، قد تم ظهور الأدباء الذين سوف ينعمون بشهرة عالمية. وقد غادر فيليسيان مارسو (ولد سنة ١٩١٣)، بلجيكا عقب صدور روايته «انطلاقات القواد» (١٩٥٥)، لكي يبدأ مشواراً فرنسياً سيفضي به إلى

الأكاديمية الفرنسية. وإن الكتابة المنشجة والمفسدة للأديب مارسيل مورو (ولد عام ١٩٣٣) قد انكشفت للجمهور الفرنسي بروايته «خماسيات» (١٩٦٢). وهناك أحد أبناء الشعب المهاجرين إلى فرنسا: هوبير جوان (من مواليد ١٩٢٦)، مع روايته «الضيعات الصغيرة» (١٩٦٣)، قد أوقف سلسلة روايته كاملة على إقليم الأردن البلجيكي.

وصف البلغاري ديميتار تاليف (١٨٩٨-١٩٦٦) تطور أسرة في مقدونيا. عند نهاية القرن التاسع عشر. وشهد عقد الستينات قمة الرواية التاريخية. فإن «أسطورة سيبين» (١٩٦٨)، و«المسيح الدجال» (١٩٦٩) للأديب إميليان ستانيف (١٩٠٧-١٩٧٩) يطرحان المشكلة الأساسية في المعركة ما بين الجسد والروح. وقام ديميتار ديموف (١٩٠٩-١٩٦٦) بمعالجته موضوع مصير بلغاريا القومي عشية الحرب العالمية الثانية، وخلال فترة قصيرة جدا حيث قامت أخيرا البرجوازية بدور فعال. وفي عام (١٩٤٥)، نشر اليوغسلافي إيفو أندريه (١٨٩٢-١٩٧٥) روايته «كان جسر على نهر درينا» و«حولية ترافنيك»، وقد ابتعدنا عن الواقعية الاشتراكية، وذلك في جملة مواضيعهما thématique والقصة الواقعية وغير البطولية، وأسلوبها القصصي.

عاد الأديب البوسني ميشاسيل موفيش (١٩١٠-١٩٨٢) إلى المواضيع التاريخية بأسلوب الحوار الداخلي المنفرد. وقام عدة كتّاب، في حرصهم الدائم على موضوع الحرب، بالانقطاع عن الكليشيات الموالية للواقعية، لكي يعالجوا تأثيرات الحرب السيكلوجية: فثمة دوبريكا كوزيتش (من مواليد ١٩٢١) المقسم بنبرات أخلاقية؛ ودافيتشو الموالى لتقليد المذهب السريالي. أما أنتونيبيج إيزاكوفيتش (ولد سنة ١٩٢٣) فقد ألقي نظرة على الحرب قلما لبثت تقليدية، وشرع ميهايلو لاليتك (ولد عام ١٩١٤) يعمق تفكره حول الوضع الإنساني.

في تشيكوسلوفاكيا، جرت محاولة أولى لتقديم نتائج توليف حول موضوع تلك الفترة المعتمدة لما بعد الحرب، وقد حاولها فلاديمير بازوريك (١٩٠٧-١٩٨٧) في روايته: «الثلاثية التشيكية» (١٩٤٧-١٩٤٩)، ساعياً

إلى وصفه التطور المعقد للمجتمع التشيكي تحت حكم هتلر المدمر. وفي سنة (١٩٥٨)، نشر جان أوتشيناشيك (١٩٢٤-١٩٧٩) أقصوصة: «روميو وجولييت والظلمات» (١٩٥٨). ويسرد هذا المؤلف حكاية لقاء مأساوي لكائنين نقيين، ويشير إلى بداية انفصاليه الأيديولوجي. وفي روايته اللاحقة: «أورفيه الأعرج» (١٩٦٤)، أبدى حساسية حيال تجربة جيله الكارثية خلال سنوات الاحتلال. أما نهضة النثر فقد أعلنتها روايات جوزيف شكفوريكي (من مواليد ١٩٢٤)، وتنقسم روايته «الجبناء» (١٩٥٨) بالعودة إلى السيكولوجيا، وإلى الفرد البشري، وإلى المشكلات الإنسانية.

ببن ييجي أندجيفسكي، في بولونيا، كيف تتعكس آليات التاريخ في ضمير الفرد الإنساني ووعيه: «الظلمات تغطي الأرض» (١٩٥٦)، و«أبواب الجنة» (١٩٦١). وعقب عام (١٩٥٦)، انفصل الأديب تاديوش كوفيتسكي عن التيار الشيوعي. وأعطته روايته حول حالة الإجرام: «كتاب تفسير الأحلام العصرية» (١٩٦٣) دوراً أعظم في الآداب البولونية. وقام الأديب ياروسواف ايفاشكيفيتش (١٨٩٤-١٩٨٠) في روايته: «الشرف والمجد» (١٩٥٦) بإخراجه مسرحياً الفئة المتنورة في بولونيا خلال عدة عقود من الحرب. ولدى تاديوش بريزا (١٩٠٥-١٩٧٠)، يتموقع النثر الروائي ما بين البحث والخيال: «الباب البرونزي» (١٩٦٠). وإن ليسزه كوتاكوسكي (من مواليد ١٩٢٧)، حرقاً بسخرية، في رواياته، رسائل الكتاب المقدس الشهيرة ومغزاها. أما ستانيسلاوئك (١٩٠٩-١٩٦٦) فهو مؤلف «أفكار صاحبة» (١٩٦٥) وهي أقوال مأثورة تمثل تماماً اللهجة الهجائية في السنوات (١٩٥٥-١٩٦٦). وتميز النتاج الأدبي لتاديوش يارنيسكي (وُلد عام ١٩٠٨) بتعقيد شديد: «الكلمة والجسد» (١٩٥٩) وهو مجموعة رسائل وحوارات خيالية تمت بصلة مع العالم الهيلينيستي. ويصف مؤلف جوليان ستريجكوشكي (من مواليد ١٩٠٥) في: «الأصوات في الظلمات» (١٩٥٦) عالم اليهود في غاليسيا. وقام بطرح قضية الهوية الثقافية في رحاب الإمبراطورية النمساوية الأديب أدجيه كوشنيفيتش (وُلد عام ١٩٠٤)، في روايته «طريق كورنيثوس» (١٩٦٤). ونوّه أيضاً بذكرى العودة إلى أرض

الطفولة (أوكرانيا)، وإلى «مثلث الحقول الفسيحة» الشهير قرب «نهرين». إلا أن الأديب الراوي قد حذر القارئ بأن لا يدع نفسه يُخدع بوهم الأسماء الجغرافية التي تغيب عن كل خارطة.

«لأن ثمة [...] * عالماً يُجمَعُ بعض الحوادث ونفسيراتها، وأجزاء من مشهد طبيعي، ومقاطع من محادثات، فهو عالم نسيجة الحقيقية من مواطن التخيل، حيث تكون الأجزاء المبكرة هي الأفسح ديمومة والأدنى قيمة، حتى إن هذه الأجزاء تبدو أشد مثانة من الحقيقة الواقعية المعاشة والتي نستخدم لها كصميم أرضية، وكلوحة خلفية».

(أندجيه كوشنيفيتش Andrzej Kuśniewicz، طريق كورنيوتوس)

الرواية الوجودية:

في اليونان، وفرت الحوادث التاريخية المانة الأولى للعديد من الروايات والأقاصيص. غير أن مؤلفيها لبثوا يبدعون بحسب إيديولوجية ووعي ثورويين: فقد ترك كاموا وسارتر أثرهما على هذا النتاج. وإن الأديب اليكساندروس كوتزياس A. Kotzias (من مواليد ١٩٢٦)، في كتابه الأول: «حصار» (١٩٥٣)، الذي جرت حوادثه خلال الاحتلال النازي، عكف على ماورائيات الشر في مجمله. وتزاوجت الواقعية مع المنحى الغنائي في روايات كوستاس تاكسيس (١٩٢٧-١٩٨٨) حيث تتدرج البرجوازية الصغيرة اليونانية كلها النصف الأول من القرن العشرين في «الحلقة الثالثة» (١٩٦٢). وإن الروائي ستراتيس تسيركاس S. Tsirkas (١٩١١-١٩٨٠) اليوناني من مواليد القاهرة، وصف جو مؤامرات أورشليم في ذلك العصر، طوال حوادث ثلاثيته: «حواضر في طور الزوغان» (١٩٦١-١٩٦٥). وقد اتخذ موقعه في الطبيعة بعصرية كتابته. وأثار جورج إيواوانو (١٩٢٧-١٩٨٥) ذكرى مجتمع اليونان

وحقيقة واقعة؛ بيد أنه خلّط في هذه الذكرى تجارب شخصية: «من أجل عزة النفس» (١٩٦٤)، و«الناووس» sarcophage [التابوت الحجري] (١٩٧١). وإن المسؤولية العالمية في المواضيع والأبطال، استحققت للأديب أنطونيس ساماراكيس (ولد عام ١٩١٩) ترجمة نتاجه الأدبي إلى خمس وعشرين لغة. ويمثل أشخاص رواياته الرجل العصري المسحوق ما بين إجراءات الدولة واللامبالاة، وذلك في روايته: «إشارة شديدة حادة» (١٩٦١) و«الهفوة» (١٩٦٥). أما فاسيليس فاسيليكوس (ولد سنة ١٩٣٣) - المعروف في اليونان والبلاد الأجنبية بروايته (z) [ز] التي أخرجها سينمائياً كوستا غافراس - فطرح في نتاجه الثلاثي: «الورقة، البئر، البشارة» (١٩٦١) مسألة الوحدة الإنسانية. وترك، في غالب الأحيان، رواياته «مفتوحة» دونما حل؛ وقام بتجربة شتى إمكانيات الكتابة الأدبية.

في البرتغال، كان فيرجيليو فيريرا Vergilio Ferreira (ولد سنة ١٩١٦) متأثراً جداً بكل من سارتر ومالرو. وعقب فترة له متميزة وملتزمة بمذهب الواقعية الجديدة أبدى - طوال الخمسينات والستينات، أنه يهتم، خاصة، بتفكير حول «الأحيان / الحدود»، المنوطة. بتجربة مثبت الإنسان وموته وذلك في: «ظهور» (١٩٥٩)، و«تشديد نهائي» (١٩٦٠).

اكتشفت الآداب اليوغسلافية، في مطلع عقد الستينات المذهب الوجودي وتقنيات تحليل السرد الفرنسي والأمريكي. ونشر بيتر سيجيدين (ولد عام ١٩٠٨)، روايتين (١٩٤٦، ١٩٤٧)، حيث أمعن في تمحيص دقيق للذهنية البدائية وفي تفكير يميل إلى النزعة الوجودية. وتروي الرواية / المقالة: «ربيع إيفان غالب» للأديب فلادانديسكا (١٩٠٥-١٩٦٧) فكرة موسيقي مريض. فوضع على لسان بطله، ساخرًا بقواعد أدب النزعة الواقعية الاشتراكية: «ترى من يستطيع أن يلبث مهتماً بحكاية شاب يزرع الفاصولياء فينال الجائزة في معرض إقليمي؟ [...] * فعلماء السوسولوجيا والبرغماتيون [الذرائعيون] Pragmatiques يدافعون عن أدب متفائل، أدب تطلعي، كما يقولون. ويصدقون علم الأنواء والأحوال الجوية بشرط أن يقال لهم: «سيكون الطقس جميلاً، غداً».

في الأدب الهولندي، تعادلّ الشعر والنثر في المزيد من شربهما من الجو الذي ينزع إلى المذهب الوجودي، مع شيءٍ من عطر الفضيحة. فالرواية «الأمسيات» (١٩٤٧) للآديب جيرارد ريفه (من مواليد ١٩٢٣) تستفيض في التطور النفسي لمراهق حتى يصل إلى عمر البلوغ، وذلك في المناخ الروحي لعقد الثلاثينات والحرب. ورواياته الرسائلية كمثل: «على الطريق بمنحى النهاية» (١٩٦٣)، و«أقرب منك» (١٩٦٦)، تعالج بكل حرية ومعالجة شخصية جداً مواضيع اللواط والدين. أما ويليم فريدريك هيرمانز (وُلد سنة ١٩٢١) فقد كتب روايات تنسم بالعدمية Nihiliste وتناهض الأعراف والتقاليد كما في: «أنا دوماً على حق» (١٩٥١)، وحول عبث الحياة مع «غرفة داموكليس السوداء» (١٩٥٨)، ولا نعرف إن كان الشخص الرئيسي أحد أبطال المقاومة أم هو ضحية هلوسات وأوهام.

من جديد نجد إشكالية وجودية Existentielle [نسبة إلى مجرد الوجود] مماثلة، ممزوجة بالحرص الساعي إلى خير الإنسان Humanitaire. في «الفارس» (١٩٤٩) للآديب داتوا برانير، وفي «جزيرة اللعينين الهالكين» (١٩٤٦) للكاتب السويدي ستيف داغريمان (١٩٢٣-١٩٥٤). ويلبث موضوع الحرب فيهما على نحو كامن. وفي «سبع حكايات قوطية» (١٩٥٨) يقدم الكاتب كارن بليكسن (١٨٨٥-١٩٦٢) وصفاً لأشخاص وُضعوا في موقف قاتل، في منتصف الطريق ما بين التخيل المبكر والتقاليد. وإن نتاجه الرمزي والأسطوري بات آنذاك قدوة لغيره.

اخترقت إشكالية تنزع إلى مذهب الوجودية روايات الفلامانكي جان فالرافينز (١٩٢٠-١٩٦٥) كما: «في البحر دون دفعة للمركب» (١٩٥١)، و«سليبي» (١٩٥٨). أما «الجدار الأبيض» (١٩٥٧) للكاتب موريس دهايس (١٩١٩-١٩٨١) فهو صدى لكتاب كامو: «الغريب».

إن عزلة الإنسان العصري المأساوية تشكل الموضوع المركزي لآثار ألبيروتو مورافيا Alberto Moravia (١٩٠٧-١٩٩٠) وكان زوج الروائية إلسا مورانته Elsa Morante (١٩١٢-١٩٨٥). وقد استمد وحيه من سارتر في: «غبر امتثالي للأعراف» (١٩٥٧) وفي «الضجر» (١٩٦٠) وهذه الرواية مليئة «بالغثيان». ومن نص إلى آخر، يظل مُكرراً «الصراخ» ذاته. بيد أنه،

من سنة إلى أخرى، يُغيّر طريقته في التوفيق ما بين الازدراء وانقشاع الأوهام désillusion. وقد رأى المجري ميكلوس ميسزولي (من مواليد ١٩٢١)، أن آثار كامو مرجع أخلاقي وسياسي. ونحا اهتمامه إلى وضع الفرد الذي يتوخى إنجاز ذاته على غرار بطل روايته: «موت بطل» (التي نشرت أولاً بترجمة فرنسية عام ١٩٦٥ ثم بلغة الأديب، ١٩٦٦) ورواية: «مدرسة عند الحدود» (١٩٥٩) هي الرواية / التيمة roman / fétiche للأجيال الصاعدة والتي رأت أن الكاتب جيزا أوتليك (١٩١٢-١٩٩٠) قد غدا معلماً في التفكير.

علم جمالي وشعري تقليدي:

أحد مناحي الشعر المعاصر هو التحدث عن عالم الزمان الراهن والالتزام على صعيد المجتمع والسياسة. بيد أن شعراء عديدين لبثوا على استغلالهم مواضيع كلاسيكية.

في البلاد المنخفضة، برزت مجالات ذات توجهات إيديولوجية مختلفة جداً: - «الاعتدال»، أسست عام (١٩٥٣)؛ و «مقال طويل» عام (١٩٥٧)؛ و «الشهرية الهولندية» (١٩٥٩) - وتناولت بإسهاب علم الجمال الشعري التقليدي. وإن عنوان القصيدة «كل شيء يظل متشابهاً» للشاعر روتغر كوبلاند (Rutger Kopland) (من مواليد سنة ١٩٣٤) يوضح هذه الرؤيا للعالم في: «تحت المائمية» (١٩٦٦).

في الفلاندر، نجد، إلى جانب الطليعة، شعراً يتسم بنظم كلاسيكي ويتحدث عن حاضر الزمان كما في: «اضطراب عصري في أبيات كلاسيكي». وقد شكّل دواوين مُمتعة: «وجود» (١٩٥٤)، و «الوعدة سماوية اللون» (١٩٦٤) وهي نواة آثار جوس دوهائس Jos De Haes (١٩٢٠-١٩٧٤)، حيث يُحَلّل وضع الأم في سياق العصور اليونانية السحيقة القدم. وقد استوحى هذا الشاعر أيضاً من نتاج بودلير وهندلرين الشعري؛ وبدوره كان مصدر وحي لأعمال كريستين دهائن (من مواليد ١٩٢٣). وإن أعمال شعراء كمثل هيرويغ هانسن (١٩١٧-١٩٨٨)، و كارل جوكهير (وُلد سنة ١٩٠٦)، وهويرت فان هيرويغن (وُلد عام ١٩٢٠) وأنطون فان وينديروود (من مواليد ١٩١٨) قد نُشِرت في مجلات أدبية كبيرة: «المجلة الفلامانكية الجديدة»، و «حديقة نّوا وبيفروا»، و «الدليل الفلامانكي».

وإذ ظلت مثل هذه المجالات تحايد النقاش السياسي، وتستمد وحيها من معلمي العقود الزمنية السابقة، بقيت هي أيضاً إحدى سمات الشعر البرتغالي. فالمنحى الغنائي، وشخصية فنانين مثل: دافيد موراو - فيريرا (وُلد سنة ١٩٢٧)، وصوفيا دو ميلو برينير (من مواليد ١٩١٩) قد ازدهرت في مجلة «المائدة المستديرة». وإن هذا التوجه الكاثوليكي بالأحرى قد صَنَرَ أيضاً في مجلة «الزمن الحاضر». ومن ريلك، بيسووا، بوند، لوركا، استمد شعراء برتغاليون مثل جورج دوسينا Jorge de Sena (١٩١٩-١٩٧٨)، وراموس روزا Ramos Rosa (وُلد عام ١٩٢٤)، وكارلوس دي أوليفيرا، إقد استمدوا، كل بدوره، ثمل حياتهم وكآبتهم السوداء قيل أن يتأثروا بالفرعات الجديدة الوليدة.

في المجر، بقيت الفرعة بالأحرى إلى التجربة الشعرية الفردية. وقام جيورجي رابا (من مواليد ١٩٢٤) يشفع في قصائده الوضوح بليونة رؤى حلالية أحياناً. وإن الشاعرة أغنيس نيمس ناغي (ولدت سنة ١٩٢٢) المرتبطة هي أيضاً بتقليد باييتس وريلك، كانت معلمة في شعر الشيء. وقد وجدت هذه الفرعة ذاتها صدى في شعر جانوس سيكلي (وُلد عام ١٩٢٩): الشاعر / الناثر المجري من رومانيا، وفي شعر جانوس كسوكيش (من مواليد ١٩٢٨). أما الشاعر جدوس بيلينسكي (Janos Pilinski) (١٩٢١-١٩٨١) الكاثوليكي الذي سحرته فلسفة سيمون ويل وتجربتها، فأعرب عن لوار الجوهر الماهوي L'essentiel:

«الله هو الله»

والزهرة هي الزهرة.

والدمع هو الدمع.

والشقاء هو الشقاء

ومعسكر الاعقال هو أرض لنا

أرض مسيجة ذات شكل غامض».

(جانوس بيلينسكي، كوثيميني)

في شعر اليوناني كوستاس ستيرغوبولس (من مواليد ١٩٢٦)، تتصالب الاهتمامات الوجودية [مجرد الوجود] والاجتماعية والكتابة الموالية للفرعة الرمزية في بدايات نتاجه الأدبي.

وكانت الأرض المختارة للشعر الاجتماعي، برودة فعل منها حيال الكلام السُّيَّئِي المنق، وحيال النزعة الرومانسية الجديدة، والمنحى المتسم بالسريالية للأديب ديLAN توماس Dylan Thomas. وكان زعيم هذه الحركة الأديبة فيليب لاركين Philip Larkin (١٩٢٢-١٩٨٥) الذي نحا شعره إلى النمط الكلاسيكي، مستمداً وحيه من هاردي. وتم التقويه بذكرى الجو البريطاني خلال عقد الخمسينات كما في: «الأقل في خيبة الأمل» (١٩٥٥) وفي «عرس عيد العنصرة» (١٩٦٤).

وجدت نزعة الواقعية في الشعر، والإدراك الاشتراكي للعالم مَن نَطَقَ باسمهما في المجلة الدنمركية: «حوار» (١٩٥٠) حيث كان يُحرر: إيريك كنودسن (من مواليد ١٩٢٢) وإيفان مالتينوفسكي (١٩٢٦-١٩٩٠)، على تناقض تام مع مجلة «هيريتيكا» Heretica [أي: هرطقة].

الإغراء السياسي في الشعر:

ولَّدَ الوضع السياسي في اليونان شتى نماذج في الالتزامات الشعرية؛ والمواضيع التي عالجها بإسهاب تاسوس ليفادريس (١٩٢١-١٩٨٨) في ديوانيه: «معركة في جميع الليل الأخير» (١٩٥٢)، و«تهب الرياح في مفترق طرق العالم» (١٩٥٣) تُشكل صدى نوعيه السياسي. غير أن النزعة الإرتيابية الإيديولوجية شرعت تعقب شيئاً شيناً المذهب التفاؤلي المناضل. وأخذ الحماس نفسه حيال اليسار السياسي يبتث النشاط في تيطوس باتريكيوس (وُلد عام ١٩٢٨). فتبلور شعره حول ثلاثة محاور رئيسية: الطبيعة، الحب، الأمل السياسي كما حدث في: «الدرب» (١٩٦٣).

مثل الأديب مانوليس أناغنوستاكس (من مواليد ١٩٢٥) خيبة أمل لأتباع اليسار الذين رأوا، (من ١٩٤٠ إلى ١٩٥٠)، إخفاق جهودهم، وخيانة آمالهم، والعزوف عن حلمهم. وفيما يبتعد عن الحزب الشيوعي، بدأ بتحويل أخلاقياته السياسية إلى أخلاقية شعرية في: «القصول ٢» (١٩٤٨)، و«القصول ٣» (١٩٤٥)، و«تابع» (١٩٥٤) وقيل «تابع ٢» (١٩٥٦) و«تابع ٣» (١٩٦٢). وإن تصرف أريس ألكساندرو (١٩٢٢-١٩٧٨)،

الشاعر والناثر، في «الصندوق» (١٩٧٥) كان على غرار ما سبق: فانتقل من الأصولية الماركسية إلى ابتذاله المنحى الشيوعي وإلى الدفاع عن استقلالية المضمار الشعري ذاتياً.

تم اكتشاف موهبة الشاعر فيرنيك جوهاز (من مواليد ١٩٢٨) وذلك في المجر، إبان النظام الشيوعي الجديد في نهاية عقد الأربعينات. وقد انتقد، فيما بعد، بسبب رؤياه القصوى، ولغته الثرية الباروكية [المخالفة للأسلوب الإتياعي الكلاسيكي Classique]. ولأن لاسلوناغي (١٩٢٥-١٩٧٨) قد تتبع مساراً مشابهاً، فقد غدا نموذجاً على الصعيدين الشعري والأخلاقي.

أولى النظام المجري الشعر مهمة اجتماعية وسياسية؛ وهذا ما أثار معارضة شديدة لكل تصور عقائدي للعالم، ولل فرد، ولل فن. وصرح الأنيب سكيفان كانيف (ولد سنة ١٩٣٦)، تصريحاً قاطعاً بقوله: «ليس الشاعر خادماً بل سيقاً في خدمة الشعب». وإن كوستانطين بافلوف (من مواليد ١٩٣٣)، في استخدامه تأثير العبث على نحو جمالي، قام بتوضيحه مفارقة حياة تخضع تماماً للإيديولوجية القمعية. وفي «القصائد الهجائية» (١٩٦٠)، تحولت سخريته إلى إزعاج وحتى إلى غضب. والتحق به الشاعر رادوج رالان (ولد عام ١٩٢٣) في الابتكار الهجائي.

في عام (١٩٥٥)، كتب الشاعر الإسباني بلا سدي أوتيرو (١٩١٦-١٩٧٩): «أطالب بالسلام وبالكلام». ورأى، كما فعل غابرييل سيليا (ولد سنة ١٩١١)، وعلى غرار جميع «جيل عقد الخمسينات» أن الشعر المحلّي وترسيخه التاريخي هما رؤية المشاققة والجدال.

في إيطاليا، ظهر مشروع شعر موالٍ للمنحى الواقعي الجديد في ذات حين الظهور للنثر المعاصر أو سينما روسليني ودي سيكا. وأُنجز تأسيس أدب قد أخذ علماً بنهاية الحرب، ويصف نهضة الإنسان عقب تجربة المنحى الفاشي السلبيّة. واستجاب الشعر الجديد لمقتضيات الحقيقة، والإنسانية، والعدالة في العصر الجديد: فإن كازيمودو قد صاغ الثورة على

الحرب صياغة ذات شيء من الاستغلاق والإيهام. وترك فيتوريو سيريني: قصيدة رثائية مطولة حول انحطاط الحضارة الأوروبية، الانحطاط الذي حققه المنحى النازي والمنحى الفاشي. ثم تناول في «الأدوات الإنسانية» (١٩٥٣) موضوع سلخ الإنسان عن إنسانيته في رحاب العصر الصناعي. وتساءل بيأس الأديب لوزي عن ارتباط العالم الحاضر وكآبة قنوطه، كما ورد في كتابه: «داخل المزيج المعقد» (١٩٦٣). وبدأ فرانكو فورتيني (من مواليد ١٩١٧)، الإيديولوجي اليساري غير الشيوعي، أنه قد اختار، تدريجياً، السخرية والتنبؤ، إبان اتصاله بشعر بريخت، وذلك في: «شعر وهفوة» (١٩٥٩). أما مونتال، أعظم شعراء الغموض المستغلق، فكتب دواوين عديدة ومنها «العاصفة» (١٩٥٦).

المسرح ما بين فناء وحديقة.

إن إغراء الالتزام الاجتماعي والمنحى الكلاسيكي الجديد قد فرق المؤلفين المسرحيين: وفي ملجأ من كل نزعة طليعية، بدأ مسرحيون شباب بلجيكيون ناطقون باللغة الفرنسية ببناء نتاجهم الأدبي الكلاسيكي الجديد: فكان ثمة سوزان ليلار (من مواليد ١٩٠١)، مع كتابها: «كل الطرق تؤدي إلى السماء» (١٩٤٧)؛ وشارل بيرتان (ولد سنة ١٩١٩)، مع «دون جوان والمطالبون بالعرش» (١٩٤٧)؛ ولاسيما جورج سيون (ولد عام ١٩١٣)، مع «شارل المقدام المغامر» (١٩٤٤). واقترح بول ويليمز (من مواليد ١٩١٢)، وريث كبار مناصري الرمزية، مسرحاً سريالياً ذا نمط سام؛ وفي مدينة أنفير، في «المدينة ذات الشراع» (١٩٦٧)، لم يعد هناك بيت له شراع، بل انتصبت «هوائيات للتلفزيون في كل حذب وصوب، هوائيات شبيهة بمراكب صغيرة».

في فرنسا، نشأت ثورة مسرحية حقيقية، من التعاون الوثيق ما بين كلوديل والمخرج جان لوي بارو Jean-Louis Barrault الذي أخرج بانتظام مسرحيات كان الأديب المسرحي قد ألف معظمها إبان التيار الرمزي. وفي

رأي هنري دومونترلان (١٨٩٥-١٩٧٢)، كل إخراج للعالم اللاتيني إنما هو حديث عن نموذج ثقافي خالّد. وفي رحاب فرنسا التي آذنتها المأساة الجزائرية، وفيما راح يضع الحوانث الراهنة وراء ظهره، أخرج حادثة من تاريخ قشتالة [كاستيليا] في «كاردينال إسبانيا» (١٩٦٠) أو الشجار القديم ما بين قيصر وبومبييه، وذلك في «الحرب الأهلية» (١٩٦٥). وبراعة الأنيب أنوي Anouilh وفكاهته الحادة في «بيتوس المسكين» (١٩٥٦)، و«السوق الشعبية للسرقة» (١٩٦٢)، استحققتا للمسرحيتين هاتين نجاحاً شعبياً حقيقياً. ورغم سداد السهام التي رمى بها وفعالية هزلها، فإن مسرحيات كل من مارسيل إيميه (١٩٠٢-١٩٦٧): «رأس الآخرين» (١٩٦٢)، وأندريه روسان (١٩١١-١٩٨٧): «بيض النعام» (١٩٤٨)، وفرانسواز دوران (ولدت عام ١٩٢٨) «الفاتورة» (١٩٦٨) قد وصفتها النقاد بشيء من التحقير بأنها «مسرحيات شعبية»، إلا أنها نعمت باستقبال حماسي لدى الجمهور الكبير.

اجتازت «الموجة الجديدة» إنكلترا بضجة شديدة وفرضت عليها «مسرحاً جديداً». فأحدث كتاب جوهن أوزبورن (ولد عام ١٩٢٩): «سلام يوم الأحد» هزيم رعد في الأوساط الأدبية: فالبطل ابن عامل تزوج من برجوازية صغيرة ثم حوّل عليها الفظاظ التي يوحى له بها المنحى التقليدي وقيم «المؤسسة البرجوازية» في بلده. وأعرب عن احتجاجه بنوع من البلاغة تتسم بالتعدي والمشاقة: فالبطل يخاطب مباشرة الجمهور المشاهد ويجرؤ على إزعاج طمأنينته وكل ماله من قناعة ويقين. لكن هذا المسرح الناشئ من ثورة «شبان غاضبين»، مسرح ذو جوهر تابع لمنحى الواقعية، وموَالٍ للنزعة إلى الطبيعية، أكثر مما هو حقاً ثوروي. والأمر هذا على مزيد من الوضوح لدى أرنولد فيسسكر (ولد سنة ١٩٣٢) الذي كتب مسرحيات سياسية غدا أبطالها يجابهون صعوبات الحياة اليومية. ومثل هذا الأنيب نموذج المؤلف المسرحي الذي يخضع لنزعة المنحى الواقعي المسرحي في الكفاح السياسي: فالمركز ٤٢ الذي أسسه وحدّ النزعة النقابية والتطور الفني.

تناول الروائي / الباحث المجري نيميث مشكلة الرقابة المسيطرة، واستخدم لغة مسرحية مجازية وتلميحية، فأحيا مجدداً الدعوى على «غالبية» (١٩٥٤)؛ وكذلك كان موقف الشاعر والفنان إلييس الذي نوه بذكرى الثورة والنضال في سبيل الاستقلال لعامي (١٨٤٨-١٨٤٩)، وذلك في كتابه: «ضوء المشاعل» (١٩٥٢). أما أبناء الأقلية المجرية في رومانيا فقد لجؤوا أيضاً إلى هذه اللغة: فتمة أندراس سورو (من مواليد ١٩٢٧)، وجيزا باسكاندي (ولد سنة ١٩٣٣)، في «الضيف» (١٩٦٩). وفي المجر أيضاً، هناك إستفان أوركني (١٩١٢-١٩٧٩)، الموالى للفن الأدنى Art minimal، وقد اتسم هذا الكاتب المسرحي بالسخرية المأسوية / الهزلية وبما هو يومي في الحياة البشرية.

وجد المسرح الاجتماعي الإسباني في ألفونسو ساستر (من مواليد سنة ١٩٢٦) أدبية المُنظر. فالكاتب المهيمن على جميع هذا الجيل لبث، دون منازع، أنطونيو بويرو فاييخو Antonio Buero Vallejo (ولد سنة ١٩١٦). وقد انتقل من المسرح «الوجودي» إلى المسرح الاجتماعي والسياسي، فشجب فيه الظلم وغياب الحرية خلال مسرحيته: «اليوم هو العيد» (١٩٥٥).

مذهب الواقعية: طريق محتومة

إن مؤتمر يالطا لم يضع نهاية للحرب العالمية الثانية. فالعقود الزمنية التي عقيت (١٩٤٥) ممهورة بدمغة هذا الصراع الذي لا يزال راسخاً في كل ذاكرة ويُمد بوحيه أدباً ينحو بكامله إلى النزعة الواقعية.

أدب الانقراض:

بالمعنى الدقيق لهذه اللفظة أَل «التروميرليتراتور»، وهو أدب الانقراض «trümmerliteratur» لم يرفده بالوحي سوى عدد محدود من الأعمال الأدبية؛ أعمال تخيل في إنكلترا، وأشهرها ثلاثية إيفلين فوغ: «سيف الشرف» (١٩٦٥)، و«ضباط وسادة» (١٩٥٥) وهو الكتاب الأوسع انتشاراً من هذه المجموعة، ويقدم نماذج لا يتيسر نسيانها ويصف أشد الأوضاع العسكرية عبثاً [العبث: غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني].

في ألمانيا، بالمقابل، تطور أدب الحرب تطوراً هاماً. فالمهاجرون إلى خارج البلد عادوا في عام (١٩٤٥)، وتمكنوا في الداخل من إسراع أصواتهم وآرائهم. وظهرت في عام (١٩٤٩) الرواية الثانية الكبيرة من تأليف أنا سيغورز «لا يزال الأموات شباناً». وفي مطلع عقد الخمسينات تطور «أدب الانقراض». وأشهر أديب مثل هذا المنحى كان فولفغانغ بريخيرت (Wolfgang Berchert) (١٩٢١-١٩٤٧)، مع كتابه «أمام الباب» (١٩٤٧).

تجمع بعض الأبناء، من عام (١٩٤٧) إلى (١٩٦٧)، حول «المجموعة ٤٧» التي أنشأها هانس فيرنر ريختر (ولد عام ١٩٠٨). وقد وصف مارتين فالسر (من مواليد ١٩٢٧)، في آثاره ألمانيا عند نهاية التيار النازي وبدايات جمهورية ألمانيا الفدرالية. وأعرب الأديب سيغفريد لينز (ولد سنة ١٩٢٦) عن

ذكريات طفولته تحت حكم النازية، في كتابه: «درس اللغة الألمانية» (١٩٦٨)؛ وإن «طبل الصفيح» (١٩٥٩) الذي يقرعه الولد الصغير أوسكار مازيرات هو بطل رواية الأديب غونتر غراس (ولد سنة ١٩٢٧)، ويُذكر، على نحو تعزيمي، بالذكريات الرهيبة من الفترة النازية. ومن بين «المجموعة ٤٧»، نجد أيضاً هاينريخ بول (١٩١٧-١٩٨٥): الذي انطلق هو أيضاً من تجربة الأطلال وجهد في فهمه حقيقة واقع ما بعد الحرب وعبر عنها، وغالباً ما أدرك هذه الفترة بمثابة حقبة للترديد والإصلاح. وجميع آثاره المتشعبة من مذهب كاثوليكي شخصي، يحتج على قيود مجتمع برغماتي صرف. ورواياته نداء إلى التضامن الإنساني، إلى احترام الآخرين. وهي: «أولاد الموت» (١٩٥٤) تصف تشتت العائلات. وفي أشهر رواية له: «الكشير» (١٩٦٣)، ثمة رجل منبوذ يطالب، عبثاً، بحقه في العيش خارج التخوم المراتية للأخلاق الاجتماعية.

«(....)* إنها تُلقي محاضرات عن توبة الشبيبة الألمانية، بهذا الصوت العذب البريء عينه، الذي ربّما ترتب عليها أن تقول به لـ هنرييت حين انطلاقها إلى الجيش: «هيا قومي بعمل جيد، يا صغيرتي!» إن صوت والنبي سأتمكن من سماعه بالتلفون غالب الأحيان كلما أريد ذلك؛ أما صوت هنرييت فلن أسمع من بعد، أبداً».

حظيت رواية الأديب الروماني كونستانتين فيرجيل غيورغيو (C. V. Gheorghiu) (١٩١٦-١٩٩٢)، «الساعة ٢٥» باستقبال يشفعه اهتمام كبير، منذ صدورهما في باريس عام (١٩٥٢): فأثارت الجدل المشروع عن حقوق المواطن، وعن حرياته الأساسية؛ فاستجوبت الضمير الرديء للإنسان الغربي، المحرّر حقاً من النزعة الفاشية، ومن المنحى العرقي، غير أنه يغض الطرف عن ممارسة الفاشية والعرقية لدى الآخرين.

وكانت هناك حرب أخرى، حرب اليونان الأهلية التي أحدثت هي أيضاً آثاراً أدبية. وفي عام (١٩٥٠)، نشر رينوس أبوستودولس (من مواليد ١٩٢٤) كتابه «الأهرام ٦٧» الذي يشتمل على نصوص ورسائل كتبت ما بين (١٩٤٧) و(١٩٤٩) حول ساحات القتال. وتكمن أصالتها في موقف الأديب المحايد حيال الطرفين المتحاربين شاجية عبث كل حرب أهلية. وتذكر

الكاتبة نيدو سوتيريو (من مواليد ١٩٠٩) مغامرات الموالين لليسار ومعاركهم، في روايتها الأولى «الأموات ينتظرون» (١٩٥٩). وفي «الأرض الدامية» (١٩٦٢)، كررت موضوع التاريخ المأساوي ليوناني آسيا الصغرى [أي تركيا الحالية] ما بين (١٩١٩) و(١٩٢٢).

في إيطاليا، كتب جيوجيو بساني (Giorgio Bassani) تاريخ مدينة فيراريته، وخصوصاً، الجماعة اليهودية خلال الحكم الفاشي، وذلك في «حديقة آل فينزي - كونتينيني» (١٩٥٦). ويُذَنُّ له أيضاً بطبعة «الفهد» (١٩٥٨) للأديب جيوزيبه تومازي دي لامبيدوسا (١٨٩٦-١٩٥٧) الشهير بوصفه صقلية ما بعد النهضة Risorgimento [حركة إيديولوجية وسياسية فتحت توحيد إيطاليا]

مذهب الواقعية الجديدة:

ولدت ردة الفعل على النزعة الفاشية نوعاً جديداً من الأدب، حسب تعليمات الجمالية الماركسية: ألا وهو مذهب الواقعية الجديدة néoréalisme فأعطى الأديب باولو فولبوني (ولد سنة ١٩٢٤) في كتابه «آلة العالم» (١٩٦٥) من خلال تحقيق وجودي حول وضع الشغيلة - انعكاساً أخروياً عن حياة إيطاليا اليومية، أما كارلو بيرناري (ولد عام ١٩٠٩)، في روايته «نذير الظلمات» (١٩٤٧)، وفرانتيسكو جوفينه (١٩٠٢-١٩٥٠)، في كتابه «أرض السر المقدس» (١٩٥٠) يصفان، مع الزهيد من الأساليب التعبيرية، حقيقة الحرب الواقعية، القربة جداً من الأدبيين (سجون، نفي، تهجير، مقاومة الموالين)، أو حقيقة ما بعد الحرب فوراً (نضالات الشغيلة، بؤس القرويين).

إن انتقاد اليسار، الذي امتدح نزعة الواقعية الجديدة، تمنى أن تتجسد أطروحته السياسية في إنتاج رواثي. فكانت رواية «ميتيلو» (١٩٥٥) للكاتب فاسكو برا توليني (من مواليد ١٩١٣) الرواية الأولى من سلسلة كاملة أخذت على عاتقها أن تمثل، من خلال أشخاص نمونجيين - وهنا بناء يغدو اشتراكياً - تطور تاريخ إيطاليا. وأما الكاتبان إيليو فيتوريني (١٩٠٨-١٩٦٦)، وسيزاره بافيزه (Cesare Pavese) (١٩٠٨-١٩٥٠)، عقب تأثرهما بالوضع الناجم عن الحرب، فقد تحملا - في بدايتهما، إغراء النزعة الواقعية الجديدة: فجعل

فيتوريني في كتابه: «الرجال والآخرون» (١٩٤٥) من الفاشيين وخوض الحرب الأهلية؛ ثم ابتكر قصصاً خارقة للمألوف أو وهمية مثالية، في «مدن العالم» (١٩٦٩). وتتسم رواية بافيزه «الرفيق» (١٩٤٧) بالنزعة الموالية للشيوعية، وهي من وحي المقاومة. لكن بافيزه، بعد ذلك فوراً، أعاد اتهام المذهب المانوي (Manichéisme) الذي كان يُشكل أسّ الإيديولوجية اليسارية لما بعد الحرب. وأوقف نفسه عندئذٍ على تحليل تفكك البرجوازية في: «الشيطان على التلال» (١٩٥٤)، و«الصيف الجميل» (١٩٤٩): (La bella estate)

«بل إن واحدة منهم هي نبنا، عقب خروجها
عرجاء من المستشفى، إذ لم يبق لها في
منزلها ما تَقَات منه، لبثت تضحك هي
أيضاً» «حول أي شيء نافه. وذات مساء،
راحت تخرج خلف الآخرين، ثم توقفت
وشرعت تبكي لأن التوم أمر غبي فهو زمن
يُخْلَس من الهزل والمزاح».

(سيرازره بافيزه Cesare Pavese: الصيف الجميل)

في البرتغال، كان رودولف، أي كارلوس ده أوليفيرا (Carlos de Olivera) (١٩٢١-١٩٨١) مع كتابه «نحلة في المطر» (١٩٥٣)، ومانويل دافونسكا (وُلد عام ١٩١١) مع «حصاد الريح» (١٩٥٨) يتضامنان مع طبقات الشغيلة المقهورين في مكافحتهم الديكتاتورية. وظهر تفهم البرجوازية الريفية، في أعمال أغوستينا بيسا لويس (من مواليد عام ١٩٢٢)، وقد منحت قدرتها المفرطة في الإحياء تحريراً نتاجها دقة تكاد تكون وهمية مهلوسة.

إن نزعة الواقعية الجديدة في البرتغال، ما بين (١٩٥٠-١٩٦٠)، شهدت مرحلة ثانية لها. فغدت على مزيد من الجنلية، ومزيد من التناقض، ومن النقد، متأثرة بالمناخ الخاص بالمذهب الوجودي. فالإنسان المصاب بشدة القلق، المُجابه لنوع من الأمل اليائس (الناجم جزئياً من تعزيز ديكتاتورية سالازار)؛ ويشكل ما توخت النزعة الواقعية الجديدة منذئذٍ أن تحلّه. والشهود على هذا التغيير هم فرناندو نامورا مع مؤلفه «الرجل المبتكر» (١٩٥٧)،

وخوسيه كاردوزو بيرس (ولد سنة ١٩٢٥)، مع «الملاك الراسخ» (١٩٥٨)، وأوغستينو أبيلايرا (من مواليد ١٩٢٦) مع «مدينة الأزاهير» (١٩٥٩).

وكان وصف المدينة هو أيضاً في تمام حضوره المتسم بالمذهب الواقعي الاجتماعي، في إسبانيا، لبث مُنظرة غوتيزولو. ويمثل الكتاب: «خلية النحل» (١٩٥١) للأديب كاميلو خوسيه سيلا (ولد سنة ١٩١٦) اللوحة الحية لحياة مدريد الرمادية والقاسية على سكانها. وظل الأسلوب الذي أخذ به مباشراً جداً، صحفياً أو يكاد.

«ها هو الصباح ينبج الهوينى، معرّشاً مثل نودة، على قلب رجال المدينة ونسوتها؛ ومصيباً، بلطف نوعاً ما....، هاتيك التواظر، منذ حين مستيقظة؛ هاتيك التواظر التي لا تكتشف أبداً من الآفاق ما هو جديد، ومن المناظر ما هو قسبي، ومن الترخاف ما هو طريف».

(كاميلو خوسيه سيلا Camilo José Cela، خلية النحل)

يندرج الأدب للكاتب ميغيل ديليبس (Miguel Delibes) (من مواليد ١٩٢٠) بتذكره حياة فلاحي القرى القشتالية Castillans، من خلال ثلاثة أولاد يكتشفون بينهم في: «الطريق» (١٩٥٠). وتدعو واقعة مختلفة، وجزءاً مأسوياً من حملة مُستخدم تجاري لحوانيت في مدريد، وعنصراً هاماً في تنظيم وعي الشخصيات الأخرى المشوش، وخاصة في: «النهر الصغير» (١٩٥٦) للأديب رفائيل سانشيز فيرنلوزيو (ولد سنة ١٩٢٧).

إن الأديب المجري تيبور ديرى (Tibor Déry) (١٨٩٤-١٩٧٧)، مؤلف لوحة جدارية واقعية، في: «الجملة اللامنتهية» (١٩٤٧)، قد تبنى الموقف الشكوكي لمن ترتب عليه أن يجتاز ديكتاتوريات هذا القرن، فيبلغ عدم التحيز الساخر المتشود في رواية حياته: «ليس ثمة حكم» (١٩٦٩). واستعاد تقليد الرواية الاجتماعية، في المجر، الكاتب فيرينك سانتا (من مواليد ١٩٢٧)، خلال كتابه: «عشرون ساعة» (١٩٦٤): وهو لوحة تمثل قرية من عام (١٩٤٥) وإلى (١٩٦٠).

عالتجت الرواية البلغارية في عقد الستينات الإشكالية المعاصرة من خلال استذكار الذكريات. وأقدمت بلاغاديميتروفا (Blaga Dimitrova) (من مواليد ١٩٢٢)، وهي تستلهم تقنية الإخراج السينمائي، على تمثيلها من يتحدون. والموضوع الرئيسي لروايتها: «رحيل إلى الذات» (١٩٦٥)، و«زيغان» (١٩٦٧)، هو حصيلة حياة ما، حياة ترويها بتغيرات عدة ومع مقارنات سيكولوجية عديدة. أما إيفاجلو بيتروف (وُلد سنة ١٩٢٣) فهو يحتل مكانة خاصة مع نتاجه الأصيل: «قيل ولادتي.... وبعدها» (١٩٦٨). ويخلط سرّد القصة الاستعادي، والتراتبي، والابتدائي، بحرية المذهب الواقعي والخيال المبتكر، والتمثيل التشكيلي والتفكير.

يدين الأدب للمؤلف الروماني مارين بريدّا (Marin Preda) بروايته «آل موروموتو ١» (١٩٦٦) و٢ (١٩٦٧)، وهي رواية اجتماعية من نمط المنحى الطبيعي وتروي حياة الفلاحين خلال سنوات ما قبل الحرب، ثم ما بعد الحرب، مُستَمِلّة على فترة التأميم الزراعي. وإن الأب العجوز الذي جرى تأميم قطعة أرضه، يعارض المقال الاجتماعي / السياسي باعتقاده أنه ضحية: «أما أنا، يا سيدي الحضري الطيب، فقد عشت دوماً مستقلاً، برأسي ويدي....» واستوحى المؤلف أيضاً الوسط الحضري، والحوادث التي «تُجذّذ» أو «تُفقد جليد» التاريخ المعاصر بصورة دورية، في روايته: «المسرفون» (١٩٦٢)، و«الهديان» (١٩٧٥).

استقطب الروائي اليوناني ديميتريس هاتريس (Dimitris Hatzis) الحرص ذاته على حقيقة المجتمع الواقعية لما بعد الحرب في: «نهاية مديننا الصغيرة» (١٩٥٢). ووصف الأديب سبيروس بلاسكوفينيس (وُلد عام ١٩١٧) حياة المدن والأرياف اليونانية؛ وأعادت روايته: «السّد» (١٩٦١) ذكرى الآلة ومشكلاتها وأخطارها.

لا ينجو المجتمع الإنكليزي من انتقادات «روائيي جبل الغضب». فكانوا مقتنعين أن الفرد البشري لا يتواجد إلا بمثابة شخص اجتماعي، وراح الأنباء كينغزلي أميس (وُلد سنة ١٩٢٢)، وألان سيليتويّه (من مواليد ١٩٢٨)، وجوهن فاين (وُلد عام ١٩٢٥)، ينتقدون «الوضع البرجوازي». وبفضل فاين، برزت إلى الوجود رواية بروليتارية إنكليزية تنقسم بميزات حقيقة الواقع.

في إقليم فلاندر، مثل بشكل خاص الأديب لويس بول بون (Louis Paul Boon) (١٩١٢-١٩٧٩) نزعة مذهب الواقعية الاجتماعية. فالروائي هذا توخى أن يُعيد كتابة الشعب الفلامانكي، على صعيد عامة الناس المتواضعين، وأولاً مع لوحة أدبية مزدوجة (Distyque) وهائلة جسدها في: «طريق الكنيسة الصغيرة» (١٩٥٣)، و«صيف في تير-مورن» (١٩٥٦)، ثم اللوحة الأدبية الثلاثية (Triptyque): «بيتر دائنس» (١٩٧١)، و«اليد السوداء» (١٩٦٧)، و«سنة ١٩٠١» (١٩٧٧). وثمة التزام موال لنزعة إلى خير الإنسان Humanitaire يمهـر بوسمه نتاج وارد رويسلينك (ولد سنة ١٩٢٩) في روايات تعرب عن معارضات رهيبة للأوهام المثالية وذلك في: «التحفظ» (١٩٦٤). وغدا القرط ضحية عالم أمسي «روبوتاً» [عالم إنسان آلي] وهذا هو الموضوع المركزي في مؤلفات جوس فانديلود (من مواليد ١٩٢٥). وظهرت الرواية الوثائقية في منحي بون، لدى الأديب هوغو رانيس (ولد سنة ١٩٢٩) الذي وصف، في مؤلفه «الملوك الكسالى» (١٩٦١) الحيرة والارتباك من خلال مقتطفات مخيفة. وإن الشهوة الشبقية، والموت، والانحطاط، ونزعة المنحي الحيوي Vitalisme، لبث كل هذا مواضيع ظهرت أيضاً في الروايات الاستيطانية للأديب جيف غينيرا نيرس (ولد عام ١٩٣٠) مع روايته: «بلاك فينوس» (١٩٦٨)، وكذلك في الكتابة العلاجية للأديب الهولندي جان وولكيرز (من مواليد ١٩٢٥) في: «العودة إلى أوغستغيست» Oegstgeest (١٩٦٥).

في الوهلة الأولى، قد ينسنى لنا أيضاً أن نعتبر «الأشياء» (١٩٦٥) للأديب الفرنسي جورج بيريك (Georges Perec) (١٩٣٦-١٩٨٢) بمثابة قصة وثائقية تفهرس أقراح المجتمع الاستهلاكي وأهوائه. وفي الحقيقة، لابد من قراءة هذا الكتاب فهو، في آن معاً، بحث في الكتابة وفن للحياة.

«هل تقرأ كثيراً، قليلاً، أم لا تقرأ أبداً؟»

(جورج بيريك، الأشياء)

إن رواية «غراميات مضحكة» (١٩٦٣، ١٩٦٥، ١٩٦٨) التي نشرت في «ثلاثة دفاتر»، للأديب التشيكي كونديرا، قد باتت تشتمل على السمات النوعية لرؤية الأشياء الإنسانية المساوية / الهزلية، الساخرة، الفلسفية - من خلال العلاقات الشبقية التي تعكس حالة الأخلاق في مجتمع «غير طبيعي»، يخضع شكلياً لقواعد باهظة. وصرح كونديرا، عام (١٩٦٧)، بشجبه الجذري لهذا المجتمع الذي يسحق الأفراد؛ وذلك في روايته: «المزاح».

استطاع الكاتب بوهوميل هرابال (Bohumil Hrabal) (من مواليد ١٩١٤)، في التاسعة والأربعين من عمره فقط، أن ينشر قصصه القديمة في مجموعات مثل: «الماحكون» (١٩٦٤)، و«بع منزل لا أريد العيش فيه من بعد» (١٩٦٥)، و«القطارات المراهقة بشدة» (١٩٦٦). وهذه القصص، بمظهرها السهل، آهلة بأناس عاديين، ولحركاتهم ما يكفي من التبعية للزرعة الطبيعية. إنهم يتكلمون كثيراً، متوسلين بمخيلة جامحة؛ وفي أغلب الأحيان تؤهل بهم حانات البيرة [الجنة] المرحبة، بعيداً عن اجتماعات الحزب [السياسي]. وهذه الوجوه «الهرايالية» [نسبة للأديب بوهوميل هرابال] تلضي حياتها الحقيقية في محيط المجتمع.

«في حوض صغير لأسمك، حوض مرتفع كمثث مدخنة، نُعدّ بعض قناديد همستر Hamsters كئوبة [حيوانات تشبيهة بالجرذ] هربها. وذات يوم، خلال بضع الدقائق وبثمن ثلاثمائة كورون [نوع من النقود] نصبتُ من نفسي كنيسة. فابتعت جميع الحساسين، وبصميم شخصي، أعدت لها حريتها. آه! يا له من شعور! شعور العصفور المذخور الذي من اليد يطير.

ثم ذهبت إلى السوق حيث تباع بعض العجائز ملء صحن من الدم المتخثر. ومن الغريب أن الحيوانات هي التي تعاني خلال جميع الأعياد الاحتفالية: في عيد ميلاد [السيد] «المسيح»، الأسماك؛ وفي عيد الفصح: الجداء والحملان».

(بوهوميل هرابال: بع منزل لا أريد العيش فيه من بعد)

الواقعية الاشتراكية والانشقاق:

خلال هذه الفترة لما بعد الحرب التي امتدت حتى عقد الستينات، وفي الجانب الآخر من الستار الحديد، قد نجا القليل من المؤلفين [الذين حملوا معهم] الآثار الأدبية مُهزَمين من عقيدة الاشتراكية مع نزعتها الواقعية.

في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، صرَّح «برنامج بيتر فيلد» بأن الكتاب، (وهم شغيلة مفكرون)، يختلطون بالشغيلة اليدويين، بُغية إبداعهم «ثقافة اشتراكية قومية». واستلهمت كريستا فولف هذا البرنامج في روايتها «السماء المقسمة» (١٩٦٣). وإن الحركة «كوجنيتسا»: (كور الحدادة)، وهي التعبير عن مذهب الفرعة الواقعية الاشتراكية في بولونيا، خلال عقد الخمسينات، تمَّ استبدالها بالمجلة «الثقافة الجديدة» التي فرضت نماذج القرن التاسع عشر.

أما يوغسلافيا فقد سلكت طريقها، هي أيضاً؛ خارجة عن «الكتلة السوفييتية». ووضع مقال كرليزا في الصدارة «حرية الابتكار الفني وتعددية الأساليب الإنشائية»، نابذاً «فناع الدعاوة السياسية». وفيما بعد، سوف يمهـر تأثيرها الفكري والشعري بطابعه جيلاً كاملاً من الكتاب الكرواتييين.

تحولت عقائد الفرعة الواقعية / الاشتراكية في رومانيا إلى إيديولوجيا قومية / اشتراكية طوال عقد السبعينات، من خلال مقال: «فني ملتزم» في خدمة بناء مجتمع جديد. وكان ينبغي أن تقتزن الأنواق والمطالعات بعرق الشعب الذي يشغل في المصانع والحقول، وبحماس هذا الشعب. إلا أن بعض المبتكرين الشباب لم ينحوا إلى هذا الاتجاه؛ فراحوا يثبّتون وجودهم في «أقوالهم» الملبسة و«ما لا يقولونه». فالأقوال تعظ بالثورة؛ وما لا يقولونه قد لبث «تمارين على الأسلوب الإنشائي» ولها فجواتها، ومضمراتها، التي تنفي المقال السياسي لمجتمع افتقد جذوره، وتقاليده، وحتى ذاكرة ماضيه. أما نيكولايه لابييس (١٩٣٥-١٩٥٦) فقد تغنى بحب أرض مسقط رأسه، الأرض التي بترها المجتاح الأجنبي:

«قَتَلَ الجفاف من الريح أكل نفثه
 وذابت الشمس على أديم الأرض جاريه
 وظلت السماء لاهية عاريه
 وامناح السايون (Les Sailles) الطين من الآبار
 وكانت نيران فوق الغابات
 على المزيد دوماً من التوهجات
 نيران تكمايل راقصه
 ترقص رقصات دائريات
 رقصات همجيات إبليسيات».

(نيكولايه لايبس Nicolae Labis، حب مسقط الرأس)

إن مهنة الشاعر «الملعون» إيون كارايون (Ion Caraion) (١٩٢٣-١٩٨٧)، مؤلف «أغنيات كئيبة» (١٩٤٦)، قد تطورت بعد: «ركود أزمة» عقد الستينات: فغدا الشاعر «أدناً لطيفة الانتباه، وأدناً خبيثة». وكان ألتول باكونسكي (١٩٢٥-١٩٧٧) شاعراً وناثراً باروكياً في كتبه: «قصائد» (١٩٥٠)، و«تدفق الذاكرة» (١٩٥٧)، و«اعتدال الربيع عند المعوهين» (١٩٦٧). وتقتوت أمثاله من «الجنة القارعة» لكل ما هو يومي قد افتقد مستواه، لكل ما هو يومي، رهيب العدوانية، ساخر الضحك. ولم يتوان بيثرو دوميتريو (من مواليد ١٩٢٤) في اللجوء إلى الغرب الأوروبي حيث نشر روايته: «باسم مستعار» (Incognito) (١٩٦٢)، وهي رواية ذات رموز، وتكشف القناع عن الأخلاق والممارسات الخفية للمجتمع الشيوعي الذي تركه قبل حين. وكانت السنوات ٦٠-٦٥ مواتية للآداب الرومانية التي تحمّل مسؤوليتها جيل جديد: ومن بين أفرادها فيكيئا ستانسكو في النثر الفني؛ وهناك أخيراً الشاعرة الفتية جداً أنا بلانديانا.

ما بين (١٩٤٥ و ١٩٤٨) نعمت تشيكوسلوفاكيا بفترة قصيرة من الحرية. وما بين (١٩٦٠-١٩٦٩)، أعرب التجدد الأنبي أولاً عن ذاته في الشعر والمسرح، في روايات أنغارد فالينتا (ولد عام ١٩٢٤) والروائي شكفوركي. وقد تَبَدَّى في آثارهما موضوع العودة إلى الفرد البشري بصفته مركز اهتمام الأدب،

وإلى نبد الإيدولوجيا. وإلى جانب الشعراء: فلاديمير هولان (وُلد سنة ١٩٠٥) وسيقيرت، وهما من الجيل القديم؛ وإلى جانب الكاتب المسرحي فاتسلاف هافيل (Vaclav Havel) (من مواليد ١٩٣٦)، كان أبناء النشر الأوفر عدداً - كونيبرا، هرابال، شكفوريكي، كوهوت. وحين ظهر سيغيزت مجدداً مع مجموعاته: «حفلة موسيقية على الجزيرة» (١٩٦٥)، و«صهر الأجراس» (١٩٦٧)، و«المنخب هالي» (١٩٦٧)، فقد بات بعيداً عن شعره الذي يقسم بالمذهب الفني الحميمي Intimiste وعن شعره الرخيم المتناسق. لكنه أثار الدهشة بجفاء ألفاظه وخشونتها، وبفظاظة صور بيته الشعري الحرّ.

في الاتحاد السوفييتي، ثمة بضعة من كبار الكتاب على قيد الحياة، ومنهم باسترناك وأنا أخصائفا، وقد أسدل عليهم ستار الصمت؛ لكن، منذ موت ستالين، شهد الجمهور يقظة الحياة الأدبية في هذا الاتحاد، ونوعاً من العودة إلى «ها هو حقيقي»، كردة فعل على الألب الستاليني الكذوب؛ فتشأ أدب حول فظاعات الحرب مع فاسيلي بيكوف، (وُلد عام ١٩٢٤)، وحول الريف وبؤسه، فيدور أبراموف، (١٩٢٠-١٩٨٣)، وحول نزعة المعتقلات الستالينية والإرهاب اللّنين وصفيهما ألكسندر سولجينسكين (Alexandre Soljenitsyne) (وُلد سنة ١٩١٨)، وعن المنحى الستاليني في الحياة اليومية والرعب المتقشفي في كل مكان مع إيوري ترينوفوف، (١٩٢٥-١٩٨١). ومع الانفتاح الروسي على العالم الغربي، اكتشف بعض الكتاب الشباب الأدب الأمريكي، ولاسيما نتاج همنغواي الأنبي. فرلحوا يؤثفون أقاصيص وروايات بطلها ثائر شاب، وفي نفس الحين هو رواية الأحداث (فاسيلي أكسيونوف، المولود في ١٩٣٢) أناتولي غلانيين، وُلد عام (١٩٣٥)؛ وجيورجي فلاديموف، (من مواليد ١٩٣١). وقد تحّت إرادة مجمل أفراد المجتمع إلى إعادة صلتهم بالماضي مقرونة بتشجيع مطبوعات المذكرات. وبدأ أهرينبورغ بهذا الأسلوب واتخذ موقفاً حول مشكلات من كل الأنواع. وتميزت الحياة الأدبية خلال هذه السنوات بتناوب ما بين فترات الانفتاح الأيديولوجي - فأتاحت، على سبيل المثال، نشر «نهار إيفان نينسوفيش» (١٩٦٢) للأييب سولجينسكين - وبين فترات من التشدد حيث شنت حملات قمع كالحملة التي استهدفت باستيرناك (Pasternak).

ولتبت الرقابة على تيقظ شديد، فكان ثمة اختلاف يتميز فيه الأدب المكتوب عن الأدب المنشور. وإن ظاهرة «ساميزدات» (Samizdat) (أي الأدب المخالف للقانون) والمطبوعات خارج البلاد، لن تتطور إلا خلال عقد السبعينات. ولربما يشرح بعض التفاؤل الاجتماعي والسياسي أن الأساليب التقليدية «للأدب الروسي العظيم» قلما كان يعاد النظر فيها. ومن المحتمل الاعتقاد أن الكتاب والقراء ظلوا يتقنون بالأدب تطلعاً إلى إصلاح المجتمع. وفي منتصف الستينات، شهد الجمهور اتهاماً متجدداً لـ «ألميسيس»: [التمثيل الإيمائي Mimésis] وازدهاراً لأعمال تستخدم ما هو وهمي خرافي وما هو ساخر مضحك؛ وهذا ما فعله أندريي سينايفسكي (من مواليد ١٩٢٥)؛ وأشارت نوعاً ما الدعوى عليه (عام ١٩٦٦) إلى نهاية فترة ركود الأزيمة.

الأدب في المنفى:

إلى جانب الأدب السوفييتي الرسمي الذي تمثلته الرواية السياسية وأدب المنطقة «الرمادية» [ذات الميزة المكفهرة]، يظهر الكتاب المنشقون والمهاجرون: جوزيف بروفسكي (ولد عام ١٩٤٠)، وفلاديمير ماكسيموف (من مواليد ١٩٣٢)، وميخائيل سوكونوف (١٩٠٥-١٩٨٤)، والمؤلف الخرافي مارمزين.

مثل جورج ماركوف (١٩٢٩-١٩٧٨) الأدب المجري في المنفى. وقد جرؤ، بمسرحياته العديدة، على معارضته أساليب الأنماط المقلوبة التي فرضتها نزعة المنحى الحتمي الاجتماعية فاندرجت في طريق الفكر والفن الغربيين.

شهدت الهجرة المجرية موجتين هامتين: الأولى في نهاية عقد الأربعينات، مع نفي لابوس زيلاهي (١٨٩١-١٩٧٥)، وسندور مآري (١٩٠٠-١٩٨٩)؛ مؤلف «اعترافات برجوازي» (١٩٣٤)، ولاسزيوسرابو (١٩٠٥-١٩٨٤)، وكاتب المقالات والباحث زولتان سزابو، إلى جانب كاتب القصص جيرجلي نيهوكزكي (١٩٣٠-١٩٧٩). أما الموجة الثانية فقد بعثت ثورة (١٩٥٦) مع نفي الشاعر جيورجي فالودي (المولد عام ١٩١٠)، والشاعر / الروائي / المسرحي غيوزو هاتار (ولد سنة ١٩١٤). وهناك شكل آخر للهجرة، وهو المنفى الداخلي:

فإن الناشر / الفيلسوف بيلاها مفاس (١٨٩٧-١٩٦٨)، وبعد سنة (١٩٤٨)، ثم ينشر شيئاً إذ بقي يعيش في المجر (وأشهر آثاره هي: رواية «الكارنفال» (١٩٨٥) ومقالاته: «العلوم المقدسة» (١٩٨٨).

هناك صودتان قويان قد ارتفعا من المنفى البعيد: صوت فيتولد غومبروفيتش (١٩٠٤-١٩٦٩) الذي ألقى نظرة دونما رحمة على بولونيا؛ وصوت ميووش الذي كتب السيرة الذاتية لرجل أوروبي شرقي في: «أوروبا أخرى» (١٩٥٨). وما بين (١٩٦٢) و(١٩٦٥)، ألف ميووش «غوغوس المتحول». والقصيدة الأولى من هذه السلسلة تقدم رجلاً قد خرج من قراءات الطفولة؛ رجلاً خبيثاً تحول إلى نذابة، واكتشف واقع الحقيقة: فهو قادر بذلك على الوجود في كل مكان، وبوسعه أن يرى أشياء ليست في منال عيون البشر الآخرين.

في البلاد الأجنبية، ولاسيما في فرنسا، ظهرت بالفرنسية أو بالرومانية، أعمال يوجين يونسكو (Eugène Ionesco) (وُلد عام ١٩١٢) وسيوران. وفيما راح هوستوفيسكي، مع مؤلفه «المؤامرة العامة» (١٩٥٧) ينهي مصيره «الأهازيري» في العاصمة الأمريكية، فإن صديقه جان تشيب (١٩٠٢-١٩٧٤) قد أجزء في الوطن الثاني «الروحي»: في باريس. وكان مشوار إيفان كليما (Ivan Klima) (وُلد عام ١٩٣١) الشخصي والأدبي مشواراً مثالياً. فقد قضى، خلال طفولته، ثلاثة أعوام في معسكر الاعتقال في تيريزين. وبدأ له من الممكن أن يجد في المذهب الشيوعي حلاً لمشكلات البشر الكبيرة، كما تشهد على هذا قصصه الأولى. لكن انقشاع أوهامه أسمى بعد حين تماماً. وحينئذ، نحا اهتمام الأديب كليما إلى نزعة المنحى الوجودي وإلى المسرح العبثي، في كافكا. وألف عدة مسرحيات تشجب الدمار الذي يلحق بالأذهان والنفوس والنفوس في روايته: «هيئة المحلفين» (١٩٦٨) ومجموعات من القصص مثل: «عشاق ليلة واحدة» (١٩٦٤)، و«الركب المسمى أمل» (١٩٦٩)، وتركز هذه المجموعات على مصاعب عقد اتصالات حقيقية، في الحب، ما بين البشر. أما كتابه التالي فقد أُلّف جزءاً منه، ولم يعد ينشر شيئاً إلا خارج البلد وبطريقة غير شرعية.

من الواقعية إلى الوهم الخرافي العجيب:

في بلاد الشرق الأوروبي، غالباً ما لبث الوهم الخرافي [الفانتاستيك] شكلاً للتخلص من إرهاب نزعة الواقعية الاشتراكية. فاتخذ أسلوب هذا الوهم العلم / التخيلي، في بولونيا، خلال نتائج ستانيسلاف ليم (من مواليد ١٩٢١)، مع روايته «سولاريس» (١٩٦١). ونما هذا الوهم الخرافي، لدى الكاتب البلغاري راديشكوف، بشكلٍ ساخرٍ وهزلي، في: «مزاج شرس» (١٩٦٥)، و«كتاب البداية إلى البارود» (١٩٦٩). وأدخل السوفيني سيريل كوزماك (ولد سنة ١٩١٠)، مع روايته «موشح البوق والغيم» (١٩٥٧) توليفاً من الوهم الخرافي ومن مذهب الواقعية. وإن كتابي ميلوراد بولاتوفيك (Milorad Bulatovic) (ولد عام ١٩٣٠): «الديك الأحمر» (١٩٥٩)، و«الذئب والجرس» (١٩٥٨) يُخرجان من باب النسيان «الأبطال السليبين»، الهامشين، والجانحين الشباب، والمجرمين، وذلك في رؤية مأساوية / ساخرة لحقيقة واقعية تتحول إلى الفانتاستيك. وهذا ما يمثل مسبقاً «النزعة الواقعية السلبية» وهي تعبير عن «الموجة السوداء» [أي: الجيل الكئيب].

في تشيكوسلوفاكيا، شوهد، نحو عام (١٩٦٠)، الظهور الجديد لقصة ورواية العلم المستقبلي، مع الأديب جوزيف نيسفادبا Josef Nesvadba (ولد عام ١٩٢٦): وقد استفاد من مهنته كطبيب / نفساني من أجل ابتكاره قصصاً من الوهم الخرافي ومن العلوم الوهمية. وكان أيضاً زمان إحياء الرواية البوليسية، مع سلسلة الكاتب شكفوريئي وقد خصصت السلسلة للملازم الأول بوروفكا (١٩٦٦). أما الأديب من مدينة براغ والناطق باللغة الألمانية، ليوبيروتر فقد أعطى، مع «الليل تحت الجسر الحجري» (١٩٥٣) قصة ذات رموز، وتشتمل على أربع عشرة أقصوصة، تراوحت ما بين القصة التاريخية (فالكتاب يأتي على تاريخ مدينة براغ اليهودية خلال القرنين ١٦ و ١٧) وبين القصة الهجائية والفانتستكية.

في النتاج الأدبي للكاتب الإنكليزي توكيان (باسم جوهن روناود ربول المستعار، ١٨٩٢-١٩٧٣)، انطمت مظاهر الحقيقة أمام الفانتازيا [تفنن

الخيال [fantaisie]، ولا سيما في نتاجه الثلاثي «سيد الحلقات» (١٩٥٦). ويتموضع هذا العمل في السياق الفانتاستيكي كما كان يتصوره لئيس كارول. وحول أقصوصة ذات مسحة ميتافيزيقية [ماورائية] أي الـ K تُسمَل مجموعة القصص الفانتستيقية للأديب دينو بوزاري (١٩٠٦-١٩٧٢). لكنّ مواطنية الإيطاليين، فيتوريني، وخاصة بافيزه، قد توجها إلى نوع فانتستيكي ذي بعد خرافي وسحري / ديني. وفي مدرسة بافيزه قد تأهل إيتالو كالفينو Italo Calvino (١٩٢٣-١٩٨٥). وعقب الرواية المشايعة «درب أعشاش العناكب» (١٩٤٧) التي رحب بها بافيزه بصفتها كتاباً يفوح منه «العطّر الفانتستكي»، كتب كالفينو، مبتعداً عن الطريق الأولى، قصصاً فلسفية ومنها: «الفيكونت المشطور» (١٩٥٢)، و«البارون الجائم على الأغصان» (١٩٥٧)، ثم نصوصاً من علم المستقبل الكوني الخيالي مثل: «الألوان الكونية الهزلية» (Les cosmicomiques) (١٩٦٥)، وحوارات طوباوية [أوهام مثالية]: «المدن اللامرئية» (١٩٧٢). واستقى الأديب ليوناردو سكياسيكا Léonard Sciasica (١٩٢١-١٩٨٩) من فلسفة الأنوار ساعياً إلى أن يعيد تشكيل حوادث قديمة وعصرية لا يُحصى عددها، من تاريخ صقلية وإيطاليا؛ حوادث تتكلم عن الجريمة، والعنف السياسي في: «يوم اليوم» (١٩٦٤)، «الأعمام من صقلية» (١٩٦٦).

إن الشاعر البحار السويدي أوقف سلسلة من القصائد ومنها (أليار، ١٩٥٦) لاستنكار نهار في القضاء، في مستقبل من الأزمنة. ويميّز العنصر الوهمي الخرافي أعمال الكاتب الهولندي هاري مولوخ (وُلد عام ١٩٢٧). ومجموعته «الإنسان المزيّن» (١٩٥٩) تتموضع في جو سحري / من نزعة واقعية وإسطورية. ويلبث مبدأه الخيميائي (Alchimique) ظاهراً في اختلاط العلم والأسطورة: «مضجع العروس الحجري» (١٩٥٩).

وفي فلاندر، تولّد أيضاً الجو هذا لدى جوهان دايسن (Johan Daisme) (١٩١٢-١٩٧٨). وتجاوبه الواقع الحقيقي مع الحلم في الرواية الماورائية: «الرجل ذو الجمجمة المحلوقة» (١٩٤٧). واستنكر الأديب هوبيرت لامبو (من مواليد ١٩٢٠) عالماً غامضاً في مؤلفه: «وصول جواشان سيكر» (١٩٦٠).

الفنون الأدبية الجديدة:

في سنوات ما بعد الحرب، غدا البحث الأدبي ثرياً بالتجديدات: فمن تراث النزعة السريالية إلى الرواية الجديدة، أصبحت الكتابة مخبراً حقيقياً للبحوث حيث راح المؤلفون يتنافسون في الابتكارات.

استرداد الطلائع: مذهب السريالية:

«عندما سأكون في عداد الأموات / أريد كفناً من عند ديور»، Dior كذا أنشد بوري سفيان (١٩٢٠-١٩٥٩)، في عام ١٩٥٤. أما ريمون كوندو (١٩٠٣-١٩٧٦)، مع بطلته المتفتحة الذهن، زازي، Zazie التي «رفضت الذهاب مع السيد» فنصب نفسه هو أيضاً متحدياً وذلك في: «زازي في الميتر» (١٩٥٩). فالواحد منهما كمثل الآخر يدين للنزعة السريالية بالميل إلى ما يخالف المؤلف، وإلى الكتابة الحرة (فيان: «منزع القلوب» (١٩٥٣)؛ كونوا: «تمارين لأسلوب الإنشاء»، (١٩٤٧-١٩٦٣).

وصار التراث السريالي متعددًا: فالأعمال الأولى للكاتب شار Char تتوخى تغيير الحياة، حسب نصيحة بروتون وإلوار. وبذلك اتخذ التزاؤ بالمقاومة كل معناه - الشعري والسياسي - . وعلى الكتابة الآلية العريزة على قلب مناصري السريالية. فضل شار عملاً دقيقاً من حيث اللغة: فهو أولاً شاعر المقطع. وشاعر القول المأثور (Aphorisme)؛ وهو قريب من الرسامين بالألوان ومن الفلاسفة كما يظهر ذلك في: «الهبجان والغموض» (١٩٤٨)، و«المُبكرون» (١٩٥٠)، و«الكلمة في الأرخيبيل» (١٩٥٢).

إن الرواية: «أرض للسعادة» (١٩٥٢) للآديب أوجين غيلوفيك (ولد عام ١٩٠٧) تحمل سمة إرادة يؤكد عليها الشعر العصري: وهي أن تعتبر اللغة بمثابة مادة أولى. ولما جاك بريفير (Jacques Prévert) (١٩٠٠-١٩٧) في كتابه «كلمات» (١٩٤٦)، أو هنري ميشو (١٨٩٩-١٩٨٤): «في مكان آخر» (١٩٤٨)، أوكونو، فما فتوا يكتشفون طريق الابتكار الكلامي ويتحصونها. فصار هذا التحرك حول الموضوع، المادي واللغوي على السواء، صلب شعر فرنسيس بونج (١٨٩٩-١٩٨٨): وكتابه «الموضوع» يحتل مركز نتاجه، وكذلك: «تحت الأشياء» (١٩٤٢)، و«قطع» (١٩٦١). وإن بونج، لكونه قد

بات مشمئزاً من بعض الإيديولوجيات التي تُفسد اللغة، وبالتالي تفسد العالم. قد كتب «أختار التحدث عن الدعسوقة (Coccinelle)، مقترزاً من الأفكار». إن استوطنت الاهتمامات السياسية أذهان المتقزمين بنزعة السريالية، فالشعراء الإنكليز الذين ينتمون إلى هذا المنحى قد اهتموا بالإنسان.

وراحت نزعة المذهب الصوفي ونزعة المذهب الشبقي تتصادمان في شعر جورج باركر (من مواليد ١٩١٣)، وفي شعر ديفيد غاسكوين (ولد سنة ١٩١٦)، وقصائد توماس الذي أشادت أعماله بجوف الأم، وبراءة الطفولة، وفساد العالم، وجلالة الموت. ونوّعت إحدى قصائده النثرية بذكرى نهار في مدينة صغيرة غالية تدعى «لارغوب»، واللفظة تعني «ليس من شيء ذي أهمية». وتقوح من قصائده رائحة الفسق والشبق كما من: «أموات ومداخل» (١٩٤٦)، وكذلك من مسرحيته الإذاعية: «في الغابة الحليبية» (١٩٥٣).

وفي اليونان، عقب الخروج من مذهب السريالية قام تاكيس سينوبولس Takis Sinopoulos (١٩١٧-١٩٨١) وميلتوس ساكتوريس (من مواليد ١٩١٩) بالابتعاد عن هذا المنحى لكي ينظما شعراً عبثياً وذلك في: «بين بين» (١٩٥١)، و«وليمة مأتمية» للأديب سينوبولس، وأخذا يُعربان عن تجربة الإنسان العصري المؤلمة. وابتكر ساكتوريس نظاماً شعرياً مقلداً، ومقتضياً ومستغلقاً؛ وراح شعره يُبسط العالم ويُكرّره بصورة فورية، وغالباً ما بات مأساوياً أو تهكمياً كما فعل في: «مقابل الجدار» (١٩٥٢).

المشهد:

«كانت ثمة خيوط تجاز الغرفة

من جميع جوانبها

ومن الحكمة ألا تُسحب هذه الخيطان

فواحد منها يدفع الأجساد

إلى الجماع والمضاجعة

وكان يؤس خارج الغرفة

يخدش الأبواب».

(ميلتوس ساكتوريس Mits Saktouris، مقابل الجدار)

لوبرتوس جاكوبس سوانسجيك (L.J.Swaanswijk) (المُلَقَّب لوسويرت؛ من مواليد ١٩٢٤) وهو رسام بالألوان وشاعر هولندي، قد ظهر في الصحافة الدورية «لحركة الخمسين». وتتسم آثاره كلها بأسلوب ورؤية للإنسان من مذهب حركة الدادائية ومن المنحى السريالي؛ وذلك برفضهما التقاليد الاجتماعية في: «مُحرَّف». الاسم غير الأبجدي، (١٩٥٢).

خريف الموسيقى:

«أيتها الأذن، أيتها الأذن ألا تسمعين

فالناسك يُرثَمُ أنشوبك بحدن رثوب

والنهار ينكسر والثيلة تنوب

وها هما القمران ينصرفان

والكلمة، وحدها، تغني

اسمعي، أيتها الأذن، ألا تسمعين».

(لوسويرت: الاسم غير الأبجدي)

[دون أي تنقيط]

كان لوسبيرت (Lucebert) ينتمي إلى مجموعة «كوبرا» (١٩٤٩-١٩٥٠)، التي أسسها فنانون من كوينهاجن والتي تعني (= كو)، وبروكسل (بر) وأمستردام (= أ.). وشرع رسامون بالألوان (Peintres)، مثل أبيل، كونستانت، كورني، أسجيرجورن، الذين لبثوا يعملون في الحركة وفي مجلة «كوبرا»، مجلة الرسامين بالألوان والكتاب التجريبيين، مع منحاهم الماركسي، لكنهم غير عقائديين سياسياً. ومن ثمانين كراسات، كانت الرابعة الرقم الهولندي. ويتواجد فيها، من بين أشياء أخرى، رسومات أطفال ورسامون بالألوان مُوَاة - بدائيون عصريون - وشعر هوغو كلاوس (Hugo Klaus) (من مواليد ١٩٢٩)، وشعر جيريت كوينار (ولد سنة ١٩٢٣)، الذي اختار الشعر ذاته بمثابة موضوع شعري في: (استخدام الكلمات، ١٩٥٨) وأقوال كورني Comeille المأثورة: «علم الجمال عادة في الحضارة»، و«ليس للفن أي شيء مشترك مع الجمال»، وأما «المخيلة، فهي وسيلة لمعرفة الواقع الحقيقي».

إن الشعراء التجريبيين الذين استقوا إلهامهم من (Peintures) لوحات مرسومة بالألوان من جماعة «كويرا» قد أثاروا العديد من الاضطرابات: وسيمون فينكنوغ (ولد سنة ١٩٢٨) ريمكو كامبرت (ولد عام ١٩٢٨)، وشيريك، ليوفرومان (من مواليد ١٩١٥)، وسيثرن بولت (ولد سنة ١٩٢٤)، وهانس أندريوس (١٩٢٦-١٩٧٧)، إلى جانب مُنظر الشعر بول رودنكو (١٩٢٠-١٩٧٦)، وكان محرر مختارات شعرية طلائعية في القرن العشرين ومنها: «الصفحة التام عن الماضي» (١٩٥٤).

جهد جميع هؤلاء المؤلفين في استخدام لغة تداعٍ وترابط بمقدار شديد، لغة مبتكرة، فيما نبّثوا يهتمون قواعد النحو وقواعد نظم الشعر [العروض] التقليدية. ومنذ عام (١٩٥٠)، ظهر شعر تجريبي يندرج في تقليد الطليعة الأوروبية، حول المجلة الفلامانكية: «الزمان والإنسان» (١٩٤٩-١٩٥٥): فالجيل الأول التجريبي قد انفصل عن الشعر التقليدي. وإن كلاوس وجان فالرافينس هما الأشد تمثيلاً لهذه الحركة. وقدم جان فالرافينس (١٩٢٠-١٩٦٥) ديواناً مجدداً بصورة خاصة مع مؤلفه «أين هو انبلاج الصباح» (١٩٥٥).

وينتمي إلى مجلة «حراسة مدنية» (١٩٥٥-١٩٦٥) كل من الشعراء للجيل التجريبي الثاني، ومنهم:

كان بول سنوك P. Snock (١٩٣١-١٩٨١) الذي نقّب عن إمكانيات فن اللعب، يستمد إلهامه من النزعة الدادائية الفنية والأدبية في «القصائد القدسية» (١٩٥٩)، بل، بصورة خاصة، إمكانيات مذهب نزعة مجازية Métaphorisme غنية وترابطية كما حدث في: «هرقل» (١٩٦٠) و«نوستراداموس» (١٩٦٣). وثمة أيضاً هوغس س. بيرنات (H.C.Pernath) (١٩٣١-١٩٧٥) وقد مضى أيضاً إلى ما هو أبعد في المنحى التجريبي ومنحى نزعة الاستغلاق (Hermétisme). وإن شعره - الذي استلهم منه ليونارد نوليس (ولد عام ١٩٤٧) قد سيطرت عليه مشكلة التواصل - وهي مشكلة توضع تحت تأثير «صعوبة الكينونة»، الأمر الذي يُعرب عنه أولاً في تفكك النظام النحوي خلال (مجموعة وثائق لأجل شتاء ما ١٩٦٣).

في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية، شهد الجمهور ازدهار ما سوف تدعوه مجلة «فانتوماس»، ذات يوم، «بلجيكا الهمجية». فقد راح تسلسل من

المؤلفين ينهضون بميراث النزعة السريالية: كريستيان دوترومون (١٩٢٢-١٩٧٩) وأصدقائه من مجلة «كوبرا» أعني: كولينة، نواره، بوتمانس، وأوفر الشعراء غموضاً لتلك الفترة: فرانسوا جاكمان (ولد عام ١٩٢٩). وعمل هؤلاء الرجال في الظلال، ولن يخرجوا منه إلا خلال الفترة اللاحقة. وما بين (١٩٤٥) و(١٩٤٨)، تجاهلتهم الأكاديمية البلجيكية. لكنهم أجزوا نتاجاً أدبياً هائلاً قد ظل مخبراً للغة وحيزاً للتعبير عن أخلاقية مُتطلبَة للأدب.

إن المجري زولتان جيكلني (١٩١٣-١٩٨٢)، أحد ورثة النزعة السريالية قد وازب طوال حياته كلها على تحرير يوميات أحلامه، تاركاً قصائده المسيحية تتغذى من ينبوع الأحلام.

لكن الأديب إيستفان كورموس (١٩٢٣-١٩٧٧) قد حرص على متغيرة أصلية أخرى من مذهب نزعة السريالية وذلك في: «السريالية الشعبية» التي ظهرت مكتسباتها أيضاً لدى الشاعر المجري من رومانيا دوموسكو سزِيلَاغِي (Domosko Szilagy) (١٩٣٨-١٩٧٦).

ظهرت مجدداً مجموعة براغ في الجمهور، عقب خمس عشرة سنة من النشاط المستمر (معارض، مؤتمرات، مطبوعات....) تحت الرمز U.D.S (١٩٦٣-١٩٦٨)، وبقيادة فراتيسلاف إفتبرغر (١٩٢٣-١٩٨٦). وإلى جانب التشكيلي، والسيناريوي، والمخرج جان سقازكماير (من مواليد ١٩٣٤). ولبت معاون الأوفر تميزاً للأديب إفتبرغر، منذ عام (١٩٥٠)، الرسام بالألوان السريالي الكبير ميكولاش ميديك Mikulaš Medek (١٩٢٦-١٩٧٤)، وكان أيضاً ينظم القصائد (وقد نُشرت في البلاد الأجنبية، عامي ١٩٦٣ و١٩٧٦).

في السنوات الأولى من عقد الخمسينات شهد الشعر البرتغالي التجربة السريالية: في مجلة «أونيكورنيو»، ولبت أونيل، وفاسكونسيلوس، من بين الشهود على أهمية هذه البصمة. وفي عام (١٩٥١) ظهرت أيضاً السلسلة الثانية من «دفاتر الشعر»، بإدارة، من بين آخرين، جورج دوسينا الذي حافظ على نزعة المذهب الانتقائي eclecticisme في السلسلة الأولى: «ليس ثمة سوى شعر واحد».

التجديدات: الرواية الجديدة

«لا نزال نرى في المرأة، فوق الموقد، عارضتي قراء:

أحدهما أمام مصراع النافذة الأول، وهو الأضيئ، إلى
اليسار كمالاً؛ والآخر أمام المصراع الثالث (وهو إلى
اليمن بالأكثر)، ولا يُبديان وجههما مجابهة، لا الواحد
منهما ولا الآخر. ويظهر العارض عن اليمين جنبه
اليمين؛ والعارض عن اليسار، وهو أصغر نوعاً ما،
ييدي جاذبه الأسر. يبد أنه من العسير توضيح ذلك في
الوهنة الأولى، لأن الصوريين كبقيان على لتوجه ذاته،
ويبدو ككثاهما ظاهريين على الجنب عينه - ولغة
الجنب الأسر».

(ألان روب - غرييه Akin Robbe-Grillet؛ فوريات)

إن الرواية الجديدة، بعد مقاطعتها تقليداً روائياً، قد ورثت طلائع
الماضي (بروست، جويس كافكا، فولكنر....). والحركة، التي يُشير إليها النقد
بهذا الشكل، عقب شتى الترددات من خلال: («مناهضة الرواية»، و«مدرسة
النظرة»، و«نزعة واقعية جديدة»، و«أدب حُرْفِي»)، وقد جمعت ثنائية، في
واقع الأمر، كُتَّاباً فرنسيين، على ما يكفي من التنوع، كما جمعهم كل ما
يرفضون أكثر مما جمعهم ما يتوقون إليه.

إن ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) (من مواليد ١٩٠٢) قد ظهرت
بصفتها رائدة حين قامت في مؤلفها «انتحاءات» - وهو مجموعة من
نصوص وجيزة نشرت عام (١٩٣٩) - بإخالتها منظوراً جديداً لسرد القصة،

متفرعاً من الحوار الداخلي الفردي الذي سوف تسميه «محاثة / فرعية». وفي عام (١٩٤٨)، صدّرت روايتها الأولى: «صورة إنسان مجهول»، وفي مقدمتها دعمها سارتر الذي تكلم آنذاك عن «رواية مناهضة» anti-roman.

لكن، في مطلع الخمسينات، اجتمع حول جيروم ليندن، ناشر في منشورات «نصف الليل»، وحوّل رائد آخر، ألا وهو الأيرلندي سامويل بيكيت (Samuel Beckett) (١٩٠٦-١٩٨٩)، مع أعماله: «مورفي» (١٩٤٧)، و«مولوا» (١٩٥١)، و«مالون يموت» (١٩٥٢)، وكانت ثمة كوكبة لا رسمية من «روائيين جدد». ولبت مشتركاً بينهم البحث عن: «طرق من أجل رواية المستقبل»، ورفض أشكال الماضي الروائية التي شجعت الدراسة السيكولوجية لشخص ما، ومجرد سرد تاريخه. وتابعت نالتالي ساروت، في «مارتورو» (١٩٥٢)، و«القبّة الفلكية الاصطناعية» (١٩٥٩)، و«الثمار الذهبية» (١٩٦٣) تحريها للمناطق المضطربة في ما دون / الوعي (Infra-conscience)، حيث تظهر هذه الحركات التي يتعذر إدراكها (وتسميتها «انتحاءات») فيما لبثت تنتقد المواضيع البرجوازية المبتذلة.

نشر ألان روب - غرييه (Alain Robbe-Grillet) (من مواليد ١٩٢٢) صياغات روائية بارعة، في: «الأصماغ» (١٩٥٣)، و«الرائي» (١٩٥٥)، و«الغيرة» (١٩٥٧)، و«في المتاهة» (١٩٣٩)، وذلك حول موضوع غالباً ما بات غامضاً، وتم استقاؤه أولاً من الرواية البوليسية ثم ترك لتلاعب الوهم والخرافة.

واستكشف ميشيل بوتور (Michel Butor) (المولود عام ١٩٢٦) إمكانات التزامن الروائية خلال: «ممر ميلانو» (١٩٥٤)، و«درجات» (١٩٦٠)، ولاحق دون هواده هفوات ضمير يُعاني من الزمان ويشاجره في: «استخدام الوقت» (١٩٥٦)، أو من زلّات ضمير يشاجر مع ذاته: «التعديل» (١٩٥٧). أما كلود سيمون فقد أنجز عملاً لا يمكن رده إلى الاهتمامات الأسلوبية حيث الكتابة - المتعايشة مع السعي وراء الهوية التي تلبث عماد الحديث وأساسه - تستفيض في تساؤل عظيم عن الإنسان، والتاريخ، والثقافة، وصراعاتها الثقافية والمساوية في آن معاً. والأقرب، دون شك، من بيكيت

هو روبير بانجييه Robert Pinget (المولود عام ١٩١٩)، وله: «ماهو» Mahu أو المادة الأساسية للبناء» (١٩٥٢)، و«غزال القرصان» (١٩٥٦)، و«محكمة التفتيش» (١٩٦٢) و«أحدهم» (١٩٦٥). وقد حاول أن يجدد ويكرّر في رواياته الغمرة الدائمة للكلام المتكرر دون هوادة، مُتَلَعِباً، أحياناً وبقصد إضلال القارئ، بنصوصه ذات التخيّل المبدع.

وقد نبغ فيما بعد كلود أولييه (المولود عام ١٩٢٢) مع: «الإخراج المسرحي» (١٩٥٨)، و«الحفاظ على النظام» (١٩٦١)، فأشرك الرواية الجديدة في تجديد العلم / التخيّل المستقبلي. وكان هناك مؤلفون آخرون، ومنهم لويس روني هدي فورييه (ولد عام ١٩١٤)، مع «الثرثار» (١٩٤٦)؛ ومارغريت دورا (من مواليد ١٩١٤)، مع «موديراتو كانتابلينه Moderato cantabile» [أي: رسلاً بترنيم عذب] (١٩٥٨) و«معاون القنصل» (١٩٦٦)؛ وقد تلبع هؤلاء المؤلفون بحوثاً من النوع ذاته، دون مشاركتهم في تظاهرات المجموعة.

ثمة سلسلة من المقالات تُعرب عن المواقف النظرية لهؤلاء الروائيين. ومن أصناف الرفض «لأفكار البالية» للأديب (روب - غرييه)، «السيكولوجيا»، «الأشخاص»، التزام الأديب، الوهم المتمسك بالذرة الواقعية، إلى كل هذا انضافت اختلافات محسوسة في اختيار كل من هؤلاء الروائيين، كما تأكدت هذه الإضافة في رواية «عهد الشك» (١٩٥٦) للأديبة ناتالي ساروت؛ وفي: «من أجل رواية جديدة» (١٩٦٣) للروائي روب - غرييه؛ وأيضاً في «بحوث حول الرواية» (١٩٦٩) للكاتب بوتور Butor.

وإن التعليقات التي بادر بها باكراً جداً رولاند بارث Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) على أعمال روب - غرييه، ثم الجهد النظري الذي بذله جان ريكاردو (ولد سنة ١٩٣٢) - الذي كررت مقالاته في: «مشكلات الرواية الجديدة» (١٩٦٧)، وفي «من أجل نظرية جديدة للرواية الجديدة» (١٩٧١)، تعليقات قد اقترنت بتأثير «كما هو عليه»، وروايات المنشطين الهامين ومنهم فيليب سوليرز (من مواليد ١٩٣٦) مع كتابيه «الحديقة» (١٩٦١)، و«دراما» (١٩٦٥) - وانضاف ذلك إلى المقالات والأعمال التي وجهت تدريجياً الرواية الجديدة بمنحى طريق لها المزيد من الحرص على

تلاعبات اللغة. وإن روب - غريته، وهو على غرار مارغريت دورا، قام بتجربة السينما، وقدم آنذاك كتابة: «مشروع من أجل ثورة في نيويورك» (١٩٧٠)، ثم «توبولوجيا لحاضرة شبحية» (١٩٧٦) [توبولوجيا: Topologie علم تحديد المواقع هندسياً؛ فانزلق شيئاً فشيئاً إلى نزعة شبقية استيهامية تلاعبية. أمّا سيمون، مع «معركة فارسال» (١٩٦٩)، و«الهيئات القائدة» (١٩٧١)، كما فعل ريكاردو، مع «احتلال القسطنطينية» (١٩٦٥)، إلى جانب بوتور، فقد ألتما بطرق تجريبية أوفر جذرية.

ترك بوتور الكتابة الروائية وحرر نصوصاً متتالية، خارجة عن كل أسلوب أدبي. وبعد عام (١٩٨٠)، عاد بعض هؤلاء الروائيين إلى أشكال لها من الحدود ما هو أقل، وأحياناً ما ألغوا على أعمالهم نظرة متفحصة تتيح في أيامنا تقديراً نقدياً جديداً لهذه الحركة الأصلية. وبصورة متزامنة مع التطور الفرنسي في الرواية الجديدة، أنتج بعض الكتاب الأوروبيين نصوصاً مجاورة بما يكفي أحياناً للتطور الفرنسي. وراح الأديب غادّا في «شراب الباستيس الفظيع في شارع الشحارير» (١٩٥٧) يمارس بالتأكيد إفساداً لسرد الحكمة البوليسية التي تذكر بعض أصدائها بكتاب «الصموغ واستخدام الوقت» [ذكر سابقاً] غير أن ابتكاره ومثاقفه اللغوية تقربانه من جويس وسيلين أكثر من معاصريه الفرنسيين.

رغم هذا، تأثير الرواية الجديدة الفعلي ليس تأثيراً يتيسر إهماله، على السواء في فرنسا - حول كتاب مثل جان - ماري غوستاف لوكليزيو (ولد عام ١٩٤٠)، وبيريك - وأوروبا. وعلى نحو أعم، كانت الحركة الفرنسية في أصل بعض التساؤلات، والطرق الروائية غير المطروقة، والتي تبناها كتاب آخرون وتجاوزوها. ففي إسبانيا خاصة، شجع اختراقها التجانس الذي حافظت عليه هذه الحركة مع توصيات أورتيغا إي غاسيت، والتي تبعها بقوة «جيل ٢٧». وإن خوان بينيه (المولود عام ١٩٢٧)، إذ وجد من جديد - في سلسلة «سأنتي إلى المنطقة» (١٩٦٧) ما يعادل كونتيه في «وكنابا تاوبا»، وفي «مازون الآخر» (١٩٧٠) - التكنيات التاريخية كموضوع ثانوي وتناوبي للدراما السردية التي جربها فولكنر في «خلات برية وصلاة الوفاة من أجل

راهبة»، راح يقدم جملة مواضيع سيمون. فالموت والزمان - بمعزل عن
حولية الأحداث، أمسى الزمان دون حراك في ماضٍ متجمد خلال الكتاب:
«تأمل» (١٩٧٠) - قد احتلا مكانة مركزية.

إن آثار خوان غويتيزولو (Juan Goytisolo) الشديدة التنوع: «أوراق
هوية» (١٩٦٦)، بنت محاولة رومانسية جديدة، تحرر فيها الأنيب من مذهب
نزعة الواقعية الاجتماعية. فاستقى من تقنيات الموندووغ الداخلي وأعاد بناء
الماضي انطلاقاً من «ألبوم» صور ضوئية. ومنذ روايته الأولى «الساعات»،
استعاد خوان كارلو تروثوك (ولد سنة ١٩٣٢) السرد الصدقي لحاضر مطلق
ومتفكك تفككاً دون نهاية، وإذ يستحوذ الشك على القارئ، فلا يعود يعرف ما
قد حدث وما لم يحدث. فالواقع الحقيقي يذوب، ولا يعود الشخص شخصاً
كذلك. «فالأفكار التي فات أوانها» وتكلم عنها روبّ - غريته، لحقت بها أنية
التلف، وأكد هذه التقنية موعلاً بشدة القصة في مدة طويلة مديدة.

كما في غالبية «الروايات الجديدة»، لم تعد مقاطع الحوار وسرد القصة
تتميز بعضها عن سواها، فجميع معالم المعقولة وتوقيت الحوادث قد زالت
لصالح «غياب الإنجاز» (Déréalisation) المُعمّم. وفي الحقيقة، أتاحت
الرواية الجديدة، بصورة خاصة، للأدب الأسباني أن يعزز إعادة نظره في
النزعة الواقعية الاجتماعية. ويلزمنا أن نذكر في هذا الشأن أهمية أعمال
مانويل غارسيا - فينوو وتأثير «وقت الصمت» (١٩٦٢) للأديب لويس
مارتان - سانتوس (١٩٢٤-١٩٦٤).

في إيطاليا، ابتدأ الأدب يتطلع إلى الروائيين الجدد. وعلى طريقة
بوتور، ركز أوريسست دول بؤونو O.D.Buono (ولد عام ١٩٢٣) السبل
الروائي في حيزٍ محدود، وراكم مستويات زمنية شتى وجزأ روح الشخص ما
بين الذكريات والتجارب الراهنة وذلك في: «دقيقة بكاملها» (١٩٥٩)
و«الحب دون مشاكل» (١٩٥٨). وإن «الفريق ٦٣» - أي الحركة التي
أطلقت فكرة الرواية التجريبية - أخذ بكل ما رفضه الفرنسيون؛ وفيما ظل
يفعل ذلك، وجد ثمانية بعض الممارسات الموالية للمنحى المستقبلي futuristes.
لكن أعمال فوئوارولو سينغينيّي (المولود عام ١٩٣٠) كأعمال بوتور بعد

كتابه «درجات»، قد تجاوزت فكرة الرواية وإن غالبية أعضاء الفريق باتوا في النهاية أقرب إلى «كما هو عليه» منهم إلى مؤلفي «نشرت نصف الليل». أما الأصداء الإيطالية الأخرى لهذه التجربة الروائية أمست أيضاً على مزيد من الضعف من جراء نوع من الحذر الطبيعي حيال المعقولية الصرفة، وبقصد الحفاظ على مشاركة انفعالية في مضمون السرد.

كانت الرواية الجديدة، في اليونان، مُمثلة بأعمال تاتيانا غريستي - ميليكس (ولدت عام ١٩٢٠)، مثل: «ها هو الحصان الأخضر» (١٩٦٣). وتنتمي هذه الأعمال، على نحو أخص، إلى «مدرسة النظرة». وإن كوستوفلا ميتروبولو في «المنب» (١٩٦٦) قد حرص على استكشاف سريرة النفس الأنثوية.

وفي رأي لارس غوستافسن (من مواليد ١٩٣٦)، كان فضل روب - غرييه الرئيسي أنه ذهب بالكتاب الشماليين إلى إعادة التفكير في مسألة نزعة المذهب الواقعي. وكذلك، أخذت «مدرسة كولوني» وأحد أعضائها ديتز فيليرشوف (ولد سنة ١٩٢٥) تُصنّب نفسها منظرة في: «ذات يوم» (١٩٦٦)، فطورت «منحها الواقعي الجديد» في تحركية (Mouvance) التجديد الروائي. فغدا موضوع الكتابة عندئذ انتقاداً لوسائل التعبير الموضوعية موضع التطبيق. وكذلك كان شأن: «الوصول إلى أفينيون» (١٩٦٩) و «كتابة براغ» (١٩٧٥) للأنيب دانييل روبيريكس (١٩٣٧-١٩٩٢). وصاغ مارك إيسينغل (من مواليد ١٩٣٥) مؤلفات موالية لمذهب النزعة البنائية (Constructivisme)، ومؤلفات نظرية تشتمل على مُلصقات من شتى المستويات والأصعدة كما في «هذا يعني» (١٩٧٥). وإن تساؤلات الممارسات الروائية التي بدأ بها إيفو ميشيلز (ولد سنة ١٩٢٣) مع كتاب «الأليف» (١٩٦٣)، أخرجت المونولوج الداخلي وتحول حارساً يعاني من إيقاع الإعزازات المتواتر:

«أكنت أعرفين يا حنّه؟ أكنت أعرفين أي سآتي إليك؟

- أجل، كنت أعرف تمام المعرفة.

- أي سآتي، وحتى تحت طائلة الموت؟ - وحتى ذاك الحين؟ -

- وحتى ذاك الحين، أجل!

(من مواليد ١٩٤٦) أو فريدريك مايروكير (ولد سنة ١٩٢٤). وفي وقت ما، كان بيتر فايس (١٩١٦-١٩٨٢) متأثراً بهذا النموذج من الكتابة كما في: «ظل جسد سائق العرب» (١٩٦٠). والأهمية النظرية التي نعم بها في البرتغال، في مطلع عقد الستينات، يتيسر إدراكها في أعمال ألمينياد فاريا (ولدت عام ١٩٤٣)، ولاسيما في رواياتها الأولى: «ضوضاء بيضاء» (١٩٦٢) و«الآلام» (١٩٦٥).

كان اليوناني جورجيس خييموناس (Georges Cheimonas) (ولد سنة ١٩٣٨)، عالماً نفسياً من حيث تأهيله، وقد احتفظ بأسلوب رواي لا يكف عن التفكير في ذاته وعن سؤال حدوده الخاصة وذلك في: «رواية» (١٩٦٦) وكتابه المتكسرة طوعاً والمتكررة والمتناقضة في: بيزيترات (١٩٦٠)؛ و«الرحلة الترفيفية» (١٩٦٤)، تذكر بمحاولات روب - غرييه وسيمون؛ وأحياناً ما تكشف الثقاب عن هذه النزعة إلى الشفوية مذهبة بكتابة بينجيه Pinget.

في المجر، أدخل جيورجي كونراد (Gyorgy Konrad) (من مواليد ١٩٣٣) نوعاً من الرواية الجديدة مع: «الزائر» (١٩٦٩). ولم تكن بولونيا بعيدة عن الإحساس بتأثير الروائيين الجدد. فالأدبية زوفيا رومانوفيتشوا (ولدت عام ١٩٢٢) شغقت قراءتها للرواية الجديدة بالتطلعات الخصبة التي وفرتها نزعة المذهب الوجودي مع: «معبر البحر الأحمر» (١٩٦٠). فيما سعى أندجيه كوشنييفيتش إلى التماسه من الرواية الجديدة تقنيات، بشكل خاص، كترابك الطبقات الزمانية وتراكب وجهات النظر المختلفة حول حدث مركزي بذاته والكتابة في المستقبل، ولاسيما المقال بالشخص الثاني [أنت، أنتم] المُستلهم من «التعديل».

لن نبحث إذن في أوروبا عن مجرد تشابهات بالرواية الجديدة الفرنسية. فهذه الرواية لم تشكل مدرسة، ولم تكن هي أيضاً مدرسة لكنها ذهبت بالروائيين إلى أن يواجهوا عملهم بطريقة أخرى، فأداحت بعض إعادة النظر الخصبة في الأساليب الروائية وفي غاياتها. ومن ثم أسهمت بقوة في التفكير حول الكتابة. وينبغي أن نقاس أهميتها بمقياس الكتاب الذين حُفَرتهم وحفَرتهم.

الاستكشاف الشعري للحداثة (Modernité):

يتميز الشعر الدنمركي بالتوتر ما بين التقليد والجدة. وإن الفترة الفورية لما بعد الحرب قد سيطر عليها النادي الذي تشكل حول المجلة «هيريتكا» [هرطوقية] (١٩٤٨-١٩٥٣)؛ وغالباً ما اعتبرت هذه الفترة بصفتها المرحلة الأولى للمذهب العصري في الألب الدنمركي، رغم أننا لا نستطيع تسمية هذه الفترة بأنها «عصرية». بل على عكس ذلك، فقد أسهمت في تأخير تطور ما، من جراء إلحاحها على مسؤولية الفرد الوجودية *existentielle* [أي مجرد الوجود] المتسمة غالباً بمسحة دينية: «النجمة خلف الواجهة» (١٩٤٧) للشاعر الغنائي توركيلد بيورنفيغ (ولد عام ١٩١٨)، ومع «مقاطع صحيفة» (١٩٤٨) للأديب بول لأكور (١٩٠٢-١٩٥٦)، و«الكذوب» (١٩٥٠) للروائي مارتين أ. هانسن (Martin A. Hansen) (١٩٠٩-١٩٥٦). وما دُعي «المرحلة الثانية لمذهب النزعة الحديثة» (Modernisme)، قد ثبت كنوع من الثورة على التقاليد. وإن أقاصيص فيلي سورسن (المولود عام ١٩٢٩) «حكايات غريبة» (١٩٥٣) قد أطلقت الإنذار، فقد أوغلت القارئ في عالم من العبث، يظل فيه الفاعل (بالمعنى التقليدي للكلمة) مُستلباً مجزأً، وخاصة في شعر كلاوس ريفجيريغ (من مواليد ١٩٣١)، على سبيل المثال في «مجابهة» (١٩٦٠)، و«تمويه» (١٩٦١).

«إن نوحيت أن يكون الضياء كحطم بالمراكب على المياه

فلا بأس في ذلك، وها أنا ذا وحيد ومحياي ينحو

إلى مجموعات من الجزر، ألا وهي من العيون حدقات

وأسمى تجاوزها آثار مزوجات

من حيوانات المبدوس البحريات الهلاميات

وهي في طور انعزال ديمقراطي».

(كلاوس ريفجيريغ Klaus Riffjerg، تمويه).

لُبثت قصائد الفنلندي بيور لينغ والسويدي غونار إكيلوف (١٩٠٧-

١٩٦٨) قريبة من توجهات النزعة الحديثة الدنمركية. أما أعمال بيترسيبرغ

(من مواليد ١٩٢٥) المجتدة فعلاً فقد ظهرت في رواياته القصيرة، المتميزة ببرودة قصوى كما في: «الأشخاص الثانويون» (١٩٥٦)، و«غذاء من أجل العصافير» (١٩٥٧).

في منتصف سنوات الستينات، ظهرت «المرحلة الثالثة للفرعة الحديثة» التي يمكن إدراكها نمطاً آخر من هدم بناء الأفعال بصفته مركز العالم، فتمت أنظمة اعتباطية تكون بنية التعابير ذاتها مبنية كآلات، وتشتمل على نسبتها الخاصة في إنشاءات لا تقوم إلا بالتكرار. والنتاج الهام من هذه المرحلة الثالثة لمذهب الفرعة الحديثة بالمعنى المصري هو ديوان الشعر «هذا» (١٩٦٩) للأديب إنغركريستسن. وظهرت في السنوات ذاتها الآثار الشعرية للأديب بير هوولت (المولود عام ١٩٢٨) مع «منهج سيزان» (١٩٦٧)، و«توريو» (١٩٦٨). كما سيجي من مادن على الفترة التالية مع «إضافات» (١٩٦٧). وعلى هامش هذه الفرعة، ابتكر الأديب ريغبيغ روايات وأقاصيص، ومنها «الأرشيف» (١٩٦١).

على أطلال الحرب المادية والروحية، سعى مؤلفون ألمان إلى أن يزاولوا «الكأس النظيفة»، أي أن ينفذوا اللغة من حشو الكلام الغوغائي المتبقي من الفرعة النازية. وذهب المنحى الغنائي الشعري إلى أن يستعيد الأصالة اللغوية. فحاول كل من غونتر إيج (١٩٠٧-١٩٧٢) وبول سيلان (١٩٢٠-١٩٧٠) أن يعيدا بناء عالم حيث يسود الجمال والحب. «كونوا حبة الرمل، لا الزيت في دواليب العالم» كذلك قال إيج. وفي هذه الروح، نظم قصيدته: «المبتكر» (Inventur)، فيما راح الأديب سيلان يهرب من عالم المحرقة الرهيب holocaust. وعلى هذا المنوال، في مطلع عقد الخمسينات، ظهر (الشعر الملموس) في عدة أقطار أوروبية.

مع أن هذا الشعر الملموس عارض الأشكال الشعرية الراهنة آنذاك فقد قام على أساس تقليد شعري مصري حسب رأي أوجين غورينغر (ولد عام ١٩٢٥)، أحد مبتكري هذا المنحى. ولبت هذا الشعر الملموس الجديد أحد عناصر الفلسفة النقدية للغة المعاصرة، فطرح السؤال عليها، وظل عنصراً نظرية التواصل السيميائية أي نظرية الرموز والعلامات Sémiotique. وفي

البدائية كان هذا الشعر الدولي متعدد اللغات. عقب زيارة غومر نيفر لقاعة الفن الأولى في زوريخ، شرع يصيغ منحاه الشعري، وبمعية مارسيل فيس، ونيترروت أسس مجلة «كوكبات النوم». وفي عام (١٩٥٤)، ذهب إلى مدينة أولم وصار أمين سر ماكس بيل في المعهد العالي للفنون التشكيلية (Gestaltung) الذي ظل أحد مراكز اللقاء الهامة لأتباع الشعر الملموس، ومنهم الشاعر هيلموت هايسنبوتل (من مواليد ١٩٢١). وإلى جانب الشعر البصري (Sehpoesi)، ألهم الشعر الملموس شعراً ساعياً (Lautpoesie).

في إيطاليا، عرف بيير باولو باسوليني (١٩٢٢-١٩٧٥) والشعراء التجريبيون الجدد في مجلة «ورشة» (Officina)، عن نزعة المنحى المستقل hermétisme، فراح باسوليني يختبر شعراً جديلاً في: «أفضل الشبيبة» (١٩٥٤)، وفي شعر متعدد اللغات (Frioulan) مع: «أرملة غرامسكي» (١٩٥٧)، وشعر يُعرب عن بعض العودة إلى الدين: «شعر بشكل وردة» (١٩٦٤).

وانفتح الطريق أمام الرواد الجدد من «فريق ٦٣». وأعلن سانغيني، مناهضاً المنحى المستقل القديم والحديث بصورة سجالية، أنه ينتمي إلى مدرسة باوند Pound، في أسلوب تمثيله جهنم المجتمع الرأسمالي.

وفي مطلع عقد الستينات، تشبث المبتكرون البرتغاليون بتجديد لغة الشعر في مجلات مثل «الشجرة» و(Cadernos do Meio-Dia) حيث نشر أوجينيودي أندرايه (ولد سنة ١٩٢٣)، شاعر العفاف والطبيعة، شاعر الجسد والذاكرة؛ وراموس روسا، شاعر الحواس والتساؤل، عن سلطة الكلمة ونفوذها. كما أن الأنيب هيربرتو هيلدر (ولد سنة ١٩٣٠)، عقب تأثره بالمنحى السورالي، وقيل تشجيعه المنحى التجريبي، قد تجاوز رغم ذلك مجرد التجريب، وأطلق على نصوصه دون هواة معناً غنياً من كمون الاستغلاق كما فعل في: «الحب في طور الزيارة» (١٩٥٨).

«أعطني امرأة شابة»

مع فينار ظلّها وشجيرة دمها.

فسأفّن الثيالي بصحبها.

أعطني ورقة عشب حيّة،

أعطني امرأة،

فسأعاقك كاهليها،

[فهما] الحجر الصغير

لابدّ سامة لحظة من زمنٍ يطير».

(هيربركو هيلدر Herberto Helder، أحب في طور الزيارة)

هناك مؤثفون تأثروا بتجارب بنس وباودد، وبالتيارات البرازيلية للمنحى المحسوس ولشعر التطبيق العملي (Praxis)، مؤثفون يُشبهون إرنستوميلو إكاسترو (وُلد سنة ١٩٣٢) الذين أحكموا شكلاً جديداً للكتابة سوف يدعى الشعر التجريبي. وحاول أن يُعرف هذا الشكل الجديد للكتابة في كتابه: «الاقتراح ١٠،٢» وفي الشعر التجريبي: «إنه جمالية الدال [الكلمة التي تدل على شيء أو فردا]، وعناصر الموضوع المُربكة (Puzzle)، والتلاعب بالألفاظ، والحرف المجرّد [أصغر وحدة كتابية Graphème] والصور، والحاسوب».

وعند مفترق عدة تيارات، بدأ المجرّي ساندور فيوورس (١٩١٣-١٩٨٩) - وكان شخصاً غامضاً متعدد الفنون واستسقى من نبع الأحلام والشرق - جاهداً في استغلال جميع الإمكانيات الموسيقية والدلالية في اللغة. وفي ختام عقد الخمسينات، أقدم الشاعر التشيكي جيرى كولار (وُلد عام ١٩١٤) على تجارب تنزع إلى تجاوز مضمار اللغة، وإلى إقحام الشعر في حقل التعبير التشكيلي وإيدائه الشعر للعيان [جعله منظوراً بصرياً Visualiser]، وإلى جعله «واضحاً بيئاً».

تناولت أعمال البلغاري نيكولاي كانتشيف (من مواليد ١٩٣٧) مظهراً فلسفياً في: «مثل حبة الخردل الأسود» (١٩٦٨). واعتُبر مُجدّداً في مضمار العروض، فثمة ترابطات معقدة ومدهشة، وتوليفة للفكرة بشكل تركيبي متقاه. حاول جاهداً الشاعر الإنكليزي نيد هيوغز (من مواليد ١٩٣٠)، وقد فتنته الحيوانات، أن يعرب عن «جوهر» الكائنات والأشياء التي تتيح له إدراكها هبة استثنائية من «معرفة الغير» (Empathie) كما فعل في «صقر

تحت المطر» (١٩٥٧)، و«قصائد حيوانية» (١٩٦٧). ويرمز كتابه عن الحيوانات إلى عنف الغرائز الحيوانية والغرائز البشرية.

إن الشعر السمعي البصري «الملموس»، والذي يتحرك ما بين الموسيقى وفن التعبير الخطي (Graphisme) والشعر، يُلقي نظرة ناقدة على المجتمع فهناك: بول دو فري (١٩٠٩-١٩٨٢) ومجلة «المائدة المستديرة» في فلاندر، والمنحى الهرمسي أي المستغلق Hermétisme لدى الشعراء التجريبيين وقد أثار ردة فعل رافضة فظهر تيار شعري مُوال لمذهب الواقعية الجديدة: (Néoréaliste) في إنكلترا، والبلاد المنخفضة، وفلاندر (رولاند جووريس، من مواليد ١٩٤٤) على غرار التطور الذي شهدته الفنون التشكيلية في: (منحى واقعية جديدة، فن شعبي، صفر....) والميزات التي تُعرفه هي: اللغة البسيطة، معارضة المجاز، الحرص على الواقع الطُرقيّ النادر، واليومي وسهل الإدراك، وفي الحين ذاته وبصورة مفارقة، اتهام الفصل ما بين الواقع والتخيل.

بدأت العودة إلى مذهب الواقعية التي دُفع بها إلى الصدارة في البلاد المنخفضة عن طريق مجلة «هاريارينه» (١٩٥٨-١٩٧١)، ومجلة «الأسلوب الجديد» (١٩٦٥-١٩٦٦)، فظهرت جزئياً بأشكال جديدة في التعبير (و«جاهزة تماماً»، ونصوص وثائقية) وقريبة من نزعة الواقعية الجديدة الفرنسية ومن الموالية لنزعة الدادا عذد بدايتها الأولى وإن ج. برنليف (وُلد عام ١٩٣٧) حرص على ألقه المعطيات وجمعها، فألت قصائده إلى مُلصقات باتت فيها حقيقة الواقع يومية نوعاً ما.

المسرح ينحو إلى الحداثة الدرامية:

أخرج سارتر وكامو على المسرح المواضيع المتكررة من فلسفتها؛ إلا أنهما لم يجدّا اللغة المسرحية. أما في إنكلترا فتطور مسرح حقيقي للعبث، فألمح هارولد بينتر (وُلد عام ١٩٣٠) بأن لدى الإنسان رفضاً للتواصل. فالتكرارات والإيقاعات المنقطعة المُخللة بفترات استراحة وصمت، شكلت المواضيع حواراتها. وقد كذب بينتر مسرحاً مفتوحاً يعرض أمكانية العديد من

التفاسير. فتنة جو غامض يسود في آثاره الأولى: «الغرفة» (١٩٥٧)، و«عيد الولادة الشخصي» (١٩٥٨) وفي مسرحيته: «الحارس» (١٩٦٠) ويبرز من الظلال «الأرض المجهولة» التي يخفيها كل امرئ في قعر سريرته. وهناك بعض الشبق يعطي مسحة لمسرحيته «العودة» (١٩٦٥). أما أبطال مسرحيته «المجموعة» (١٩٦١) فهم يتحركون في جو بين الواقع والحلم. أما مسرحيته: «منظر طبيعي» (١٩٦٨)، و«صمت» (١٩٦٩) فهما تغمران المشاهد في عالم الذاكرة الغامض الفتان. ويشكل العجز والخمول جزءاً من صميم مسرح الأديب هارولد بيتز.

وهناك جيل جديد من المسرحيين البريطانيين أثبتوا جدارتهم في اتجاه بينتر: جوهن اردن (من مواليد ١٩٣٠)، أرنولد فيسكر (ولد سنة ١٩٣٢)، شيلاغ دولانتيه (ولد سنة ١٩٣٩)؛ بيد أن مسرحهم التأثير لا يخلو من نزعة تمثيل أو معالجة لتيار بؤس الإنسان، فنياً: Misérabilisme، ولا من نزعة واقعية واجتماعية قريبة من: «مدرسة بلوغة المطبخ» التي عزف عنها بينتر دون هوادة.

إن الأديب المسرحي البريطاني توم ستوبارد (Tom Stoppard) (من مواليد ١٩٣٧) لم يؤمن بمهمة المسرح الاجتماعية. وبقيت أعماله من الدرجة الثانية مسرحياً. وتفترض مسرحياته معرفة عمل ما سابق، وغالباً ما يكون هزلياً ساخرًا، ومسرحيته «مات روزنكرانتز وغيلدنسترن» (١٩٦٧) هي رواية حديثة للمسرحية «هاملت».

في رأي الشاعر والمسرحي البولوني تاديوش روجيفيتش Tadeusz Roziewicz (ولد عام ١٩٢١) أن «الوجود العادي» مفهوم لا يمكن احتماله. ومنذ عام (١٩٥٦) غدا هذا الشاعر المحرك الرئيسي لمسرح العبث في بولونيا. وكان أحد اهتماماته إزالة الحدود ما بين الفنون. وفي نتاجه المسرحي: «علبة الفيش» (١٩٦١) و«استقرارنا الصغير» (١٩٦٢)، يشجب اللغة، فهي أداة للتواصل تقتقد للكثير من الكمال. وعارض المؤلف المسرحي الذي تأثر بأعمال كافكا، وهو سوافومير مروجيك (ولد سنة ١٩٣٠)، قساوة النظام بفكاهته العبثية التي تنتشر في مسرحياته السياسية المأسوية الهزلية مثل: «الشرطة» (١٩٥٨)، و«تأنغو» (١٩٦٥).

«عندما يُقرع جرس الباب، فأحياناً هناك أهد القاس، وفي أحيان أخرى، لا أحد»، كذلك يؤكد على فذلكة رئيس الإطفائيين في مسرحية ايونيسكو: «المغنية المحترفة الصلعاء» (١٩٥٠). فالسخرية الهازئة من الأمور اليومية هي الموضوع المفضل في هذا المسرح التهريجي كما في: (المغنية المحترفة الصلعاء) أو الباروكي (وحيد القرن، ١٩٥٩)، أو المأسوي (الملك ينزع، ١٩٦١).

إن الممثلين الرئيسيين للبديلة Variante التشيكية في مسرح العبث، هم كلنما وفيسكو تشيل، ولاسيما هافيل، وما لبث متميزاً هو شجب استخدام الجمل القوتاليتارية [أو الشمولية]، والكليشيات، والبيروقراطية بصفتها غاية بذاتها، وشجب المكننة الناجمة عنها شجباً رائعاً. والمسرحية الثالثة للأديب هافيل: «الصعوبة المتفاقمة في حصر السلطة» (١٩٦٨)، تتخذ مراوغة الإنسان، وفي هذا الصدد مراوغة العالم هومل (Huml)، فهو من جهة، يملئ على أمانة سره جملأ جد جميلة حول الأمور الأساسية في الحياة والمتعلقة بما يعصى سبره ميتافيزيقياً [في مضمار الماورائيات]، ومن جهة أخرى، وبذات المقدار من المعقولية والازدراء، يعيش حياة جنسية متعددة تشمل حتى أمانة سره.

«كل لسان، يا أنسني... ليس... إجمالاً،
سوى لغة، وهذا ما يتضمن حتماً أن اللسان
يدركب من أصوات...».

(أوجين أيونيسكو Eugène Ionesco، الدرس)

في فلاندر، أوضحت الآثار الأولى للأديب تون برونلان (Tone Brulin) (ولد عام ١٩٢٦) على المسرح استحالة التواصل ومواقف الإنسان العبثي: «أفقياً» (١٩٥٥)، و«علمودياً» (١٩٥٥)، و«أحلام السلك الحديدي» (١٩٥٥). والمسرحية: «الكلاب» (١٩٦٠) هي اتهام شديد للفصل العنصري في جنوب أفريقيا. ثم اتخذت أعماله منحىً جديداً. فمذ عقد الستينات، شرع يتصل بالمجدد الكبير في المسرح البولوني: ييجي غروتوفسكي (ولد سنة ١٩٢٣) وألف مسرحيات شملت سلوكيات ثقافية للجسد، استلهمها من شعوب آسيوية.

وكانت الجاذبية الواردة من الشرق الأقصى هي أيضاً أحد محركات الابتكار المسرحي لدى جان جينه (Jean Genet) (١٩١٠-١٩٨٦) الذي عارض النزعة الواقعية في المسرح الغربي - مسرح القسوة - بمسرحه الاحتفالي؛ ولبث طموحه هو في تمجيد الشر. فغذى نزعة الغنائية القوية بالتجديف والتدنيس والكتابة الداعرة. وعلى غرار انتونان أرتو، بث الحياة في مسرح القساوة اللفظة في: «الخادمت» (١٩٤٧)، و«الزواج» (١٩٥٩)، وأحياناً ما دفع المسرحية [تفعيل المظاهر المسرحية - Thêâtralisation] إلى أقصى حدودها (السائير الحاجبة، ١٩٦١)، خمس وعشرون لوحة، مئة من الشخصيات المسرحية.

في البرتغال، تمكن المؤلف المسرحي برناردو سانتارينو (Bernardo Santarém) (١٩٨٦) بتأثير من أرتو، ورغم الرقابة التي باتت مؤسسية، من إخراجه على المسرح: «جريمة البلدة القديمة» (١٩٥٩)، ومسرحية مسئلة من بريخت: «اليهودي» (١٩٦٦). وفي المجموعات: «مسرح الناس الجدد» (١٩٦١)، و«المسرح البرتغالي الجديد تماماً» (١٩٦٢)، و«مسرح ٦٢»، تصادف المنحى التجريبي النمونجي في ذلك العصر بنية نزعة واقعية اجتماعية: (Réalisme social).

في سويسرا شجع تأثير بريخت تجدد المسرح وتنوعه. ومثل فريديريخ دورنمارت (١٩٢١-١٩٩٠) في «هزلياته المأسوية» السخرية من عالم حيث انقلب ما هو هازل إلى الفظاعة، إلى «رقص الأيديولوجيات المأتمية». وأشهر ما في نتاجه هي «زيارة السيدة الهرمة» (١٩٥٦). فالأديب يُبين كيف تفسد قوة المال العدالة والإنسانية. وفي: «الفيزيائيون» (١٩٦٢)، يغدو مستقبل الجنس البشري ما بين يدي امرأة معتوهة. وتنتهي مسرحية «صورة كوكب سيار» (١٩٧٠) بانفجار الشمس الذي يختم كارنفال الإنسانية الهائز الساهر. وقد وصف ماكس فريش Max Frisch (١٩١١-١٩٩١) في: «السيد الطيب القلب ومثعلو الحراق» (١٩٥٨) الازدراء الذي يستحوذ به المستبدون على السلطان، ويصف جبانة البرجوازيين الصالحين وصفاً كاريكاتورياً. وخلال مسرحية «أندورا» (١٩٦١)، تم الإعلان عن رجل

شاب أنه يهودي؛ فاضطر إلى قبول هذه الصورة حتى موته، فمسألة الهوية متكررة في نتاج فريش.

في سويسرا أيضاً، لاحقت مواضيع الديكتاتورية والجنون المسرح الألماني. وفي المسرح الوثائقي، لبث التفكير في الماضي على مزيد من العمق. وسعى رولف هوشهوت (ولد سنة ١٩٣١) إلى أن تُمثل مسرحيته: «القس» (١٩٦٣) حيث يتهم موقف الكنيسة الكاثوليكية حيال الحكم النازي. وثمة «موثحة دينية في أحد عشر نشيداً» وأيضاً: «التحقيق» (١٩٦٥) للأديب بيتر فيس Peter Wiess (١٩١٦-١٩٨٢) الذي رَفَعَ دعوى على أوشويتز Auschwitz. وما جعله مشهوراً منذ عام (١٩٦٣) مسرحيته: «مارات - ساد» Marat-Sade، حوار حول الثورة والجنون حيث يُغلق على بطلين من المسرحية في مأوى للمجانين.

أوه! يا لها من أيام جميلة:

من فترة ما بعد الحرب حتى سنة (١٩٦٨)، تأرجح أدب أوروبا الغربية ما بين الفكاهة الناعمة واليأس، في عالم يبحث عن مَعَالِمِهِ: «أوه! يا لها من أيام جميلة!» كذلك كان يقول بيكيت، سارتر، كلاوس، غراس. أما في «أوروبا الأخرى»، فإن خسة الحياة، وعبثها، شكلاً لُحمة أعمال غومبروفيكز. وراح صوت سولينيقيسين يُكرر رسالة نزعة الأنسية Humanisme، في مراقبة اتهام لا شفقة فيها على الاستبداد السوفييتي. وفي الحين عينه، نصَّبَ الأدب نفسه موضوعاً لتحليله. وظل أسلوب النقد الأدبي يستكشف إمكانيات جديدة لتفسير النصوص الأدبية.

النقد الأدبي

«كم من الدناقدين لم يقرؤوا إلا لكي يكتبوا!؟».

(رولان بارت، Roland Barthe)

في القرن العشرين، لَحِقَ بوضع العمل الفني الأدبي، كوضع النقد والناقد، تغييرٌ عميق جداً بحيث أن جيرار جونييت كتب في مجلة «صور ٢»: «من المحتمل أن يظهر العمل النقدي تماماً نموذجاً لابتكار متميز جداً في زماننا».

النص بمثابة مرجع وحيد:

إن الحرص المبالغ فيه والذي مُنِحَ لسيرة حياة المؤلف، والعمل الأدبي عَقِبَ رُدُّهُ إلى مضمون أيديولوجي (Gehalt) في النقد التقليدي، قد استتبعاً، حول سنة (١٩٢٠)، ردة فعل في العديد من «مدار النقد» التي رأت أنه يترتب عليها البحث عن معنى العمل داخل هذا العمل وليس خارجه. وتناولت هذه المدارس النتاج بصفته كلاً مستقلاً بذاته، موضوعاً من نوع فريد (Sui generis). ورأت أن العلاقات الداخلية كمثال الشكل والبنية (Gestalt) تتعم بحرص خاص جداً.

حوالي نهاية عقد العشرينات، ظهر في أمريكا (ويليم إمبسون) وفي إنكلترا (إ. أ. ريشاردز) مع حركة للاستقلال الذاتي بأثر بها ج. إ. سبينغارن ودُعي «منحى النقد الجديد». وجعل «النقد الجديد» من العمل الأدبي العنصر المركزي بقصد دراسة الميزات التي يقوم عليها الفعل الجمالي لهذا النتاج الأدبي. وتساعل النقد الجديد عن قدرته على تبيان معنى

العمل بوسيلة تحليل أسلوب إنشائي دقيق، فيما يقوم بتطبيق نهج لنزعة محضة من التمسك بالمذهب الشكلي: Fromalisme. دُعي هذا النهج «قراءة شديدة المقاربة».

وبرزت أيضاً حركة للاستقلال الذاتي، هامة وذات تأثير في روسيا، وانطلقت بتأثيرها في الربع الأول من هذا القرن. ووُلدت هذه الحركة من نادي موسكو اللغوي (١٩١٥، مع رومان جاكوبسون) ومن جمعية دراسة اللغة الشعرية (١٩١٦، ومختصرها Opoiaz) مع بوريس أئخبناوم، إيوري تينيانوف، بوريس توماشيفسكي). واكتسبت نزعة الشكلية هذه شهرة عظيمة في أوروبا الغربية، تماماً عقب الحرب العالمية الثانية. وانطلق أنصارها من المبدأ التالي وهو: أن جوهر الأدب يكمن في العمل، وعلى نحو أخص في جمالية العمل. وبوسيلة مفهوم «الأدبية» (Littérarité) [أي الطابع النوعي لنص أدبي]، حاولوا التلوج في جمالية اللغة الأدبية، وتعريف هذه الجمالية بالنسبة إلى اللغة الطبيعية. فإن قارئ نصوص أدبية يواجه شكلاً لغوياً معقداً ومصطنعاً (وهذه اللفظة تشتمل على كلمة «فن» Art-ificielle). «والشعر عنف منظم يمارس على اللغة الطبيعية»، كذلك كان رأي جاكوبسون. وليس ثمة أي شك في أن القارئ يصادف بعض الصعوبات، لأن انتباهه يُحوّل تركيزه إلى الشكل ومن قبل الشكل. والأديب الموالي للشكلية فيكتور شكوفسكي وصف هذا النظام الأدبي أساساً بأنه (Ostranénie) أو تجاوز، تباعد [عن المؤلف]. وبمقدار ما يقوم العمل الأدبي بفعله على نحو متجاوز، فهو يوّد ظاهرة لقطع المعايير، ولابتكار يظل في آن معاً فنياً وأدبياً.

حوالي عقد الثلاثينات، تمّ كبخّ مذهب النزعة الشكلية في تطورها تحت ضغط المذهب الماركسي ولم تُعرف في الغرب إلا عقب الحرب العالمية الثانية. فبعض المنظرين للأدب، ومن بينهم جاكوبسون وتينيانوف، كشفوا وجود بعض الثوائب فوصفوا النزعة الشكلية بأنها «مرض طفولي للنزعة البنوية» (Structuralisme). فقد هاجر جاكوبسون إلى شيكوسلوفاكيا وتعاون على إنشاء «نادي براغ اللغوي» (١٩٢٦-١٩٤٨). وجاكوبسون (الذي أوقف عمله على علم الألسنية)، وجان موكاروفسكي

(كرّس نفسه للجمالية)، ووفيليكس فوديك (للتيارات الأدبية)، ومع بوهوسلاف هافرانيك، كانوا ممثلي هذه المدرسة البنائية في براغ. وعلى أثر أتباع النزعة الشكلية انتفى عناصر نزعة البنيوية (Structuraliste) إلى فكرة الاستقلال الذاتي، ومبدأ التباعد [عن المؤلف Ostranénie]. بيد أنه جَلَبَ إليهما تعديلات هامة.

فيما بعد أدرك الأديب البنائي أن علم العناصر الصوتية (علم أصوات الكلام: فونولوجيا Phonologie) أو النحوية أو السيميائية [علم الرموز] الفردية ينبغي ألا تُعالج بحد ذاتها، بل بالعلاقة مع وظيفة بعض العناصر الأخرى. وفي داخل هذه الوظيفة، تقصم البنية بالأسبقية والصدارة. وقد وافق المنظر نصير المذهب البنيوي على هذا التصور، مع نظرية عالم اللسانيات فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure)، التي تؤكد أن «اللغة جملة من الوظائف؛ ولا بد من دراسة هذه الجملة بصفتها منظومة في كليتها».

فيما بعد بقليل، برز في ألمانيا (١٩٣٩-١٩٤٥) شكل - جديد بالنسبة إلى هذا البلد - لنقد أدبي. فقد طوّر الناقد نهجاً كامناً، لازماً في العمل ذاته، وتفسيرياً دُعي بالألمانية: (Werkintepretation) [أي تفسير يلزم العمل] فأصبح الاستقلال الذاتي للعمل الفني أمراً جلياً بديهيّاً بحكم الأشياء الثابتة. لكن تفوق التفسير الدقيق لكل المواد الأساسية والفردية للنتاج الأدبي، يكمن في تداخل بنيّ وعلاقة مع جملة العمل. وهكذا، فإن اقتضاء تفسير أيديولوجي تفرضه السلطة النازية قد غدا من الممكن رفضه. وكان غونتر مولير (كمنظر) وفولفغانغ كيزر (كمفسر ومنظر) زعيمين للنهج الكامن في العمل الأدبي ذاته [المذكور أعلاه] الذي هيمن على النقد الأدبي الألماني، وخاصة في عقد الخمسينات.

في البلاد المنخفضة، كان لعدة نقاد نزعة إلى البنيوية: (ج.ج. أوفرستيجن، كيس فينس، هـ.أ. جيسورون دوليفيرا) وتجمعوا حول «ميرلين» (١٩٦٢-١٩٦٦).

منزل ذو غرف عديدة:

إن المساجلة التي بدأها سارتر ودارت حوله توضح قدوم نزعة مذهب البنيوية إلى فرنسا في عقدي الخمسينات والستينات. وفي مجموعته، مجموعة بحث تحت عنوان «ما هو الأدب»؟ (١٩٦٤)، عرض سارتر الفكرة التالية، وهي: أن اللغة الروائية تقوم بوظيفة أدائية بمقدورها أن تكشف بنية العالم وتعديلها في وضع تاريخي محدد. وإن المقتضى الأخلاقي للالتزام يُفرض على الكاتب. وقد رفض الموالون للنزعة البنيوية هذه الفكرة حيث أنه يوجد، في حقيقة الواقع، فعلاً، بُنى متجدة تحتم الوجود البشري. وقد أفضى ذلك إلى مساجلة ولام سارتر البنيائيين على جهلهم جذلية الحدث التاريخي.

وعلى كل حال، تطور، في هامش النقد الجامعي تيار نقدي أدبي دعاه ريمون بيكار بشيء من التنازل المتعجرف «النقد الجديد أو النقد التفضيلي الجديد» (Imposture) (١٩٦٥) وسوف تُعلن هويته بهذه التسمية. وإن النقد الجديد، على نقيض مدارس أخرى، ليس له تعريف وحيد، فهو منزل ذو غرف عديدة.

احتل أتباع مذهب البنيوية موقعاً مسيطراً. فدرس نصير البنيوية الفرنسي كيف يقوم العمل الأدبي بعمّله - وهو منظومة من الرموز - كموضوع لغوي، وكيف من الممكن أن ينسب معنى ما إلى الشكالات الخارجية التي يعثر عليها وكيف تُبنى هذه الدلالة. وهذه وجهة نظر سيميائية (Sémiotique) صرفة. وعلاوة على المدرسة السيميائية في فرنسا (أ. ج. غريماس، رولان بارت، جوليا كريستيفا) ثمة أيضاً المدرسة الهامة «تارتو» (Tartu) (يوري لوتمان) في الاتحاد السوفييتي، والمدرسة الأمريكية (شارل بيرس) التي تركت أثرها على الإيطالي أومبرتو إيكو. وفي بحثه الشهير «العمل المنفتح» (Opera aperta) (١٩٦٢) غدا إيكو يلج على طابع النتائج المنفتح أدبياً على القارئ المبتكر والمبدع. وطوّرت المدارس نظرية حول الكتابة، بلغت قمتها في إنشاء مجلة: «كما هو عليه» (Tel quel) (١٩٦٠) مع فيليب سوليرز، جان ريكاردو، جوليا كريستيفا، جاك دريدا، وسواهم. ونصبوا أنفسهم مدافعين عن الرواية الحديثة الممتنحة جداً في ذلك العصر، وقد رأوا أن فكرتهم معززة فيها.

في هذا النوع من الرواية الجديدة، يقتصر سرد القصة على اللغة على بنية تحمل في ذاتها دلالتها، فلا يذبغي عليها بصورة أمرة الرجوع إلى «العالم الواقعي». وقد توصلت نزعة البنيوية الفرنسية إلى النتيجة التالية: وهي أن عملاً أدبياً ما يتضمن في ذاته عدة معانٍ؛ فهذا العمل، من حيث تعريفه، ملتبس، متعدد البعاد، وقابل للعديد من التفسيرات. ومن ثم أصبح الناقد الأدبي فاعلاً، يُضيف قيمته الخاصة إلى العمل الأدبي.

ليس من المدهش، في هذا المنظور، أن يُهرَس نقد شارل مورون النفسي (Psychocritique) (من الاستعارات اللجوجة إلى الخرافة الشخصية auto - Pictiom، ١٩٦٢) كشكلٍ سديد للنقد الجديد. فقد أنجز مورون نموذج تحليل وتفسير يعتمد بصورة أساسية تحليل فرويد النفسي التقليدي. ويُقدّم النصوص (للمؤلف معيّن) طبقاً لمعطيات نصوصية، ويردّ الكلمات والدواعي وشخصيات الرواية الذين يتكرر دوماً أداؤهم إلى شخصية الكاتب الواعية أو غير الواعية، لكي يشرح كل هذا، فيما بعد، منطلقاً من مفاهيم التحليل النفسي (Psychocritique).

في رواية أوفر حدّثة، وما بعد بنيانية، من النقد النفسي (جاك لاكان) قد تمّ التخلي عن هذا الطموح. فإنّ مُعادل شخصية للمؤلف التي يعاد بناؤها انطلاقاً من نصوص وحسب مُعادل غير موجود، لأن الشخصية يتمّ تحديدها بواسطة «خطاب الآخر». كما أن لاكان تصوّر نقاط مشتركة مع نزعة التفكيك التحليلي Déconstructionnisme ومع النصوصية البنيوية.

أجل، إنّ غاستون باشلار قد استخدم عدداً وافراً من مصطلحات فرويد؛ إلا أنه لبث يحترس من تطبيق دقيق بمقدار مفرط وتطبيق ثقيل لنظام ما. وفي آخر المطاف، لا يتيسّر تحليل المخيلة الغنية بدءاً من نظرية مُعدّة سلفاً ويفسر ذلك مرافعته من أجل علم ظواهر المخيلة. إنّه يتوخى أن يعيش القصيدة الشعرية كما لو كان الأمر يعني عمله، أي نقداً لعالم الخيال. وعلى غرار جان بيار ريشار، ظلّ يتأرجح عند حدود الفينومينولوجيا [علم الظواهر] والتحليل النفسي لمذهب النزعة البنيوية.

أما جيلبيردوران، تلميذ باشلار والمتأثر بفكرة يونغ، فسوف يعمل على تطوير دراسة المخيلة الشخصية الفنية بمنحى تخصص الخرافات والأساطير التقليدية في مخيلة الكاتب. كما أن نقد الأساطير في مدرسة شامبيري (Chambéry) يحل محل بهذا الشكل تحول الأساطير الأصلية (التي توغلت جذورها في اللاوعي البشري) تحت تأثير شخصية الكاتب وتأثير الوضع السوسيوثقافي. وحيث أن الباحث يمنح دوماً المزيد من الحرية النهمجية التي تظهر خاصة في نقد الواعي، نقد قد تغدّى من عمل فريدريخ غوندولف الألماني والذي أدخله بيان جورج بوليه (الوعي النقدي، ١٩٧١) والذي قامت بتكييفه «الانتقادات الوراثة» لكل من مارسيل ريمون وجان روسيه، وموريس بلانشو، وجان ستاروبينسكي، وألبير بيجان من مدرسة جنيف. وفي نظرهم، العمل الفني تعبير عن الوجود الإنساني ويقتضي مقارنة شخصية للنقد. فالتقد هو إذن لقاء بين فاعلين حيث يترتب على الناقد أن يعرّي «الوعي الملازم للعمل» من خلال ما يفوق النص (Métatexte) الوصفي حدسياً، وهذا النقد للوعي يندرج، بمقدار ما، بصفته مؤذناً بنزعة التفكير التحليلي.

الريشة كسلاح:

في عقد الخمسينات وأكثر أيضاً في الستينات، شرعت مقارنة الأدب - وغالباً ما كانت موالية لرد الشيء إلى عناصره [بنزعة الردية Réductionnisme] ومقاربة البنائيين الذين يركزون جميع انتباههم على النص وعلى السيرورة النصية - تحدث ردات فعل ما بين النقاد الألمان للتحركية الاجتماعية والموالية للمذهب الماركسي الجديد ونزعة المذهب المادي. ففي نظرية النزعة المادية (Matérialisme) الأدبية، تلعب الأيديولوجيا دوراً متفوقاً في دلالة «رؤيا العالم». فالأيديولوجيا هي الحلقة الوسطية ما بين الأدب والتاريخ إلى جانب القطاع الاجتماعي الاقتصادي. ويشتمل المذهب المادي على تيارين لدى الماركسيين «الأورثوذكسيون» مثل المجري جورج لوكاتش - وسبق له أن نشر في عام (١٩٢٠) نظرية الرواية. نلاحظ حضور نظرية الانعكاس، فقد غدا الأدب نوعاً من تجسيد Matérialiser

للإيديولوجيا مُحدّدة، بل «انعكاساً» لرؤيا للعالم. وفي رأي لوكاكس، ينجم حينئذٍ نفور من الحركات «الانحطاطية» الرائدة.

في عام (١٩٥٨)، ثار الألماني تيودور ف. أدورنو على مواقف لوكاتش التي بقيت في تلك الغضون على مزيد من التصنّب أيضاً. وفي نظر غالبية الماركسيين الجدد، أعرب الأدب عن إضعاف شكل على الإيديولوجيا، بل عن شجب وتفكيك العملية الأيديولوجية. وبدلاً من إدراك العمل الأدبي بمثابة انعكاس للوعي الجماعي، رآه بالأحرى الفرنسي لوسيان غولدمان (وُلد في بوخارست) كمادة أولى للوعي. ومن ثم، توخى أن يُموضع العمل الأدبي في سياق الثّني الجماعية والسيرة الفردية. وقد تاقَ البريطاني ريموند ويليامز إلى مصالحة ما بين الفرد والجماعة، ما بين المذهب الماركسي الاجتماعي ومذهب النزعة الأنسية الليبرالية. وإلى نقاد آخرين موالين لمذهب المادية (Matérialistes)، تمّ تدارسُ الخطاب المسيطر درساً دقيقاً.

إن الأمريكي هيربوت ماركيوز، أحد الطلاب الثوار المشاققين في شهر مايو لعام (١٩٦٨) (في باريس، روما، برلين، لوفان) قد شرح أن الخطاب الوحيد الشكل والوظيفي في المجتمع الاستهلاكي الرأسمالي هو مقال فكرة ذات بعد واحد لا تترك أي حيز للمفاهيم النقدية أو المتعالية. ففي فترة انحدار فكري وفترة إزالة الفكر البديل، تلبّث مهمة الفن، في رأي أدورنو، انتقاد حقيقة الواقع وتشكيل التعبير عن «الاختلاف الجمالي». وكان أدورنو ينتمي مع آخرين ومنهم يورغن هببرماس في مدرسة فرانكفورت المرتبطة بالمعهد «من أجل بحث اجتماعي» الذي أقامه مجدداً عام (١٩٥٠) ماكس هوركهايمر.

فيما بعد، سوف تُستقبلُ نزعة المنحى المتفائل في التّقدميّة للوسيوولوجيا ورؤيا الأدب الموالي للمذهب الماركسي الجديد استقبالاً متشائماً من قبل الفرنسي ميشيل فوكو، حيث أن جميع النظريات كانت هي ذاتها، أي قطعاً، من الواقع الحقيقي؛ ولذلك لا يمكن مراقبتها والتحكم بها.

القراءة من أجل الكتابة:

في عقد السبعينات، اتسع نطاق الاهتمام بدراسة الأدب وتغيّر موقعه. وبقي النص، دونما شك، نقطة الانطلاق الأساسية. بيد أنه، بدءاً من منظور مختلف، كان أيضاً جزءاً من منظومة تواصل القيام بوظيفة خاصة داخل الكاتب والنص ولاسيما القارئ (ومن ثم الناقد). وبذلك فقد النص بذلك صحته بصفته موضوعاً (للدراسة) له استقلاله الذاتي. كما أن فضل الدراسة السابقة لسيروية التفاعل ما بين النص والقارئ يعود بمعظمه إلى مدرسة كونستانزر (Konstanzer Schule).

أقدم فولفغانغ إيزر في كتابه «القارئ المستتر» (١٩٧٢) على دراسته بصورة خاصة - تحت تأثير عالم الفيزيولوجي [عالم بالظواهر] رومان إنغاردن - هذه العناصر النصّوصية التي تطلق على المضمون والشكل التواصل مع القارئ. وقد خلّص إلى أن الفحوى الجمالية لنص ما تقوم جوهرياً على شكل من (اللاتحديد) أي استحالة الإعراب بالألفاظ عمّا يريد المرء قوله فعلاً. ولذلك، يترتب على القارئ أن يعيد (هو نفسه)، وبصورة مبتكرة بناء المعنى الحقيقي. وفيما بعد، سوف ينحو اهتمام إيزر إلى المجالات الفارغة (Leerstellen) (بمثابة تغيّر منظور ما أو إضمار Ellips في الزمان) التي ينبغي على القارئ أن يملأها هو نفسه لكي يكشف النص في تمام فحواه. فهذه المجالات الفارغة تؤثر إذاً ردة فعل القارئ الجمالية.

ويولد العمل الأدبي بُنية نداء (Appel struktur). وإلى جانب جمالية التلقي عند إيزر، طفق أحد أعضاء مدرسة كونستانزر هو هـ. ر. ياكوس إلى إدخال مفهوم تاريخ التلقي في كتابه «الأدب بصفته تحدياً» (١٩٧٠). وفي رأي ياكوس، تاريخ الأدب سيروية للإنتاج والتلقي ويهتم به قبل كل شيء لتوضيحه كيف يتلقى القارئ عملاً أدبياً (القارئ المعاصر أو التاريخي). ولكي يجعل هذه السيروية موضوعية نوعاً ما، فقد أدخل أيضاً لفظة «أفق الترقّب» (Horizon d'attente). وبفضل هذا الدفق يقدر القارئ

أن يقارن النص «الأدبي» بتجارب سابقة في المطالعة فيتوصل إلى حكم يُقِيم به هذا النص. واستنتج الفردي جاك ديريدا، بوجه جذري، أن الحدود ما بين النصوص الأدبية وغير الأدبية تعصى على الإدراك، فجميع النصوص تبقى من حيث جوهرها نصوصاً بلاغية بينية (Intertextuels). وتدخل هذه النتيجة مقارنة للأدب والثقافة، مقارنة جديدة تماماً وثورية ومفسدة، تدعى تفكيك تحليلي [أي تحليل مجمل له بُنية كاملة إلى مركباته الأصلية].

في نظر من يوالي هذا التفكيك التحليلي، يقبل كل نص العديد من التفسيرات؛ ويلبث تفسير واحد ونهائي مستحيل ولا رغبة فيه ولا يتوخى التحكم بتعدد المعاني (Polysémie) في أي نص بل هو عازم على دراسته كيف تقوم بنية نص ما بنسف الاشتراك المباشر بالمعنى الواحد: (Univocité directe). ودافع ديريدا عن الرأي التالي: إن نصاً ما لا «يُعيد إنتاج» معنى من المعاني، بل «يُنْتِجُه». ولا يمثل نص ما حقيقة الواقع، بل على عكس هذا، يبني حقيقة الواقع. وفي رأيه أيضاً، «ليس ثمة نص إضافي من الخارج Hors-Texte» [ما يزداد على نص كتاب دون ترقيم]. وحيث أن النص لا يشكل كياناً متماسكاً لمعنى من المعاني، فالناقد / القارئ ملزم بتفضيل وتحليل دقيق لهذا النص مبرهن أن كل نص هو، إن صح التعبير، متشابك ضمناً بنصوص أخرى، ويعود إلى هذه البداهة مفهوم التناص (Intertextuelle). ويعني النقد الأدبي في هذا السياق طرح أسئلة بدلاً من صياغة بعض الإجابات.

إن هذه النظرية للتفكيك التحليلي، نظرية ديريدا، قد أثرت على نطاق واسع في جامعة يال الأمريكية وفي غيرها من الموالين لهذه النظرية كمثّل ج. هيليز ميلر، بول دومان، هارولد بلوم، جوفريه هارتمان. ومن الممكن وصف هذه النظرية بأنها «ما بعد الحداثة» (Postmoderne) استناداً إلى جذرها العميق تجاه جميع المبادئ القائمة.

فيما بعد حاول بارت أن يوضع النص في جملة لا حد لها من التباينات (النص الجمعي) (Texte-pluriel). وليس هذا «التقييم المؤسّس»

ممكناً إلا على قاعدة الممارسة و«كتابة النص» وبوسيلتهما لا يسعى إلى الكاتب وحسب بل أيضاً إلى نشاط القارئ. وإن بحثه Z/S (١٩٧٠) يشكل مثلاً مرموقاً لهذه القراءة / الكتابة المبدعة المدعوة «ما يفوق النصية» (Métatextualité). ورهان الآداب الحقيقي لم يُعد ردُّ المطالع إلى كونه مستهلكاً (فالنص يردُّ إلى المقروء) بل إطلاقه اسماً جديداً عليه وهو «منتج مشارك في انتشار مُقبل للنص وقد بات النص قابلاً للمشاركة في كتابته «Scriptible»، فالقارئ الناقد يغدو عندئذٍ كاتباً لما يفوق النصوص.

هيا بنا نختم القول حول مفارقة الراهن (والمقبل) من النقد الأدبي باستشهاد من بارت الذي قال: «مع كاتبِ المُنعة (وقارئها) يبدأ النص الذي لا يمكن الدفاع عنه وهو النص المستحيل. فهذا النص خارج المُنعة، خارج النقد، إلا أنه تيسر بلوغه بنص منعة آخر. وليس بوسعك الحديث عن مثل هذا النص، بل بمقدورك فقط التحدث عنه وعلى طريقته.

سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠)

«أطلق النار على الضابط المصروع، وعلى
جميع محاسن الأرض، وعلى الشوارع، وعلى
الأزهار، وعلى الإنسانين وعلى كل ما كان قد
أُديته [...] أطلق النار. وكان نقياً طاهراً،
كثي القدرة، وحرّاً».

(جان - بول سارتر H.P. Sartre، لموت في النفس)

«إنسان بتمامه، مصنوع من جميع البشر ويساويهم قاطبة، وصنوّ لأي
إنسان آخر»، كذلك عرّف سارتر نفسه، مؤلف «الكلمات» في آخر جملة من
هذا النص، عام (١٩٦٣). عقب ذلك بسنة واحدة، تبين لجان بول سارتر أنه
نال جائزة نوبل. فكانت إهانة فريدة بالنسبة إلى رسول الغفلة والخفاء فرفض
الجائزة هذه. وإن مُحلفي الجائزة لم يخونوا مع ذلك دورهم إذ كرّسوا، بعد
ألبير كامو، من لعله كان الشخصية الأخيرة للتفكير الكلي. ومع كونه زعيم
الوجودية Existentialisme الفرنسية، ظل سارتر أيضاً، وفي الحين ذاته
الكاتب الأكبر، من أعرب عن آرائه خلال الرواية والمسرح والانتقاد. وأراد،
عقب عام (١٩٤٥)، أن يُوسّع إلى السياسة نطاق تجربته الفلسفية. وهذا ما
أكسبه في فرنسا ثم في أوروبا وبقية أقطار العالم حظوة حماسية قد عمت في
حين من الزمان نوعية آثاره الأدبية المحضة. لكن السقراط الجديد هذا لبث
غير مبال، مسروراً أيما سرور بخداعه من يحظرون التفكير حول طاولة
مستديرة، وبأنه يستجرّ بذلك لذاته وعداوة أتباع منحي الامتثالية Conformisme
من كل جانب ورأي.

فلسفة الوجود:

شجرة وشيء ما يلخصان تكون مذهب سارتر الوجودي والمُتحد، هذا المذهب الذي لبث في نظر جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية فكرة مهيمنة، بل نمط للحياة. فالشجرة إنما هي شجرة الكستناء الشهيرة في كتابه «الغثيان» (١٩٣٨). وقد روى سارتر في رسالة إلى سيمون دو بوفوار [رفيقته الأدبية] (تشرين الأول / أكتوبر عام ١٩٣١) - وقد اكتشف أحدهما الآخر في سنة ١٩٢٩ - كيف حدث له، إذ جلس على مقعد حديقة عامة بمدينة الـ هافر، فاسترسل في التأمل وحدّق في هذه الشجرة ذات الأوراق الصغيرة المتقطعة التي سأل مراسلته عن اسمها، فشفع الرسالة برسم مقتضب لهذه الشجرة. وكان ذلك نقطة الانطلاق لمشهد رئيسي في الرواية حيث اكتشف البطل، أنطوان روكانتان، «ما هو ممكن وجوده» (Contingence) والعلاقة القورية والمخيفة للوعي بالأشياء وبالعالم.

«كان هذا الجذر (...) موجوداً بمقدار ما عجزت عن شرحه. جذراً أعقَدَ دون حراك، دون اسم. كان يسحرني ويملاً ناظرِي، معيداً ليّايّ دون هواده إلى وجوده الخاص، ومهما كررت لذاتي: «إيه جذر»، فما كان ذلك مُجدياً. ولَبِثت أرى تماماً أنه ليس من المستطاع الانتقال من وظيفته كجذر، كمضخة ماصّة، إلى هذا [الجذر]، إلى هذه الجذدة القاسية، جذدة الفقمة الممتاسكة، إلى هذا المظهر الزيّني، الحرائس المصّذب. فما كانت الوظيفة تفسر شيئاً، بل تكيح الفهم مجملاً لِمَا كان عليه جذر ما، ولكن لا هذا الجذر البتّة. فهذا الجذر هنا، بثوّه وشكله وحركته المُجمّدة، كان دون كل شرح وتفسير. ولَبِثت كل صفة من صفاته تفلّت منه نوعاً ما، فتنسّل خارجه، وتكجمد، وتكاد تغو شيئاً. وظلّت كل صفة أكثر مما ينبغي في الجذر. وتركزت لي الأرومة بكاملها آنذاك الانطباع بأنها تدرج نوعاً ما خارج الجذر، وأنها تنفّي ذاتها، فتضيع في إفراط غريب».

في هذه الصفحات، تُشَفَّعُ نظرة الروائي بنظرة الفيلسوف. إنه فيلسوف مُعاد للتقاليد. وذات يوم، كشف له رفيقه ريمون أرون فيما كانا جالسين إلى طاولة على تراس مقهى في باريس أنه بمقدورهما الترتبة فلسفياً عن الكوكيتيل بالمشمش الذي سيشرباه لتوهما. وما كان سارتر يروم إلا ذلك الفيلسوف حول شيء ما، قدح شراب كحولي، حصاة ملساء، ورقة مُقَدَّرَة. وبهذه الطريقة، تم تدريبه على (الفينومينولوجيا) الظاهرانية الألمانية، فيما ظل أرون يلخص له أعمال هوسيرل التي مضى سارتر ليقراها في نصها الأصلي خلال شتاء (١٩٣٣-١٩٣٤) في المعهد الفرنسي بمدينة برلين. وإذا تبني المسلمة التي تقول: «كل وعي هو وعي شيء ما»، يقول فيما بعد: «أقام هوسيرل مجدداً الفضاة والسحر في الأشياء» (الوضع ١). وإن التقليد التحليلي الفرنسي القديم الذي كان سارتر يكرهه وبرغسون، الذي كرهه نوعاً ما، هو شيء قد أطيح به بهذه العودة إلى الملموس، الأمر الذي كانت الفينومينولوجيا تقوم به. وقراءة هايدغر (الذي سيستعيد منه فكرة Dasein، «الكائن العيني») وقراءة كيركغارد سوف تتماثل الأركان النظرية لـ «الكائن والعدم» التي ظهرت عام (١٩٤٣).

وهذا الكتاب السامي للذرة الوجودية الفرنسية يعالج عدة أفكار غدت شعبية أو كانت.... وفي المرتبة الأولى ثمة فكرة إمكان الوجود (contingence)، الفكرة التي تم توضيحها منذ الغيثيان (Nausée) عن طريق تجربة روكانتان. فلا شيء يبرر الوجود، وليس في الترقب أية شرعية (Légitimation) [إضفاء الشرعية على....] عقلانية أو ماورائياتية [ميثافيزيقية]. وهذه هي الرواية الساترية ورواية العبث التي كشف القناع عنها كامو، وهي مُلحدة بالمقدار عينه [الاحاد السافر!].

هناك فكرة ثانية هامة: الحرية. راح سارتر يهاجم جميع الأنظمة التي صيرت الإنسان نتاجاً للمجتمع، نتاجاً للتاريخ، نتاجاً لمزاج الإنسان أو لغرائزه التي لا يبوح بها. ويحدد الفرد البشري ذاته بحرية، انطلاقاً من «مشروع أصلي» وفي خيارات دائمة على كثر «الأوضاع» المتتالية حيث يتواجد الفرد. وعارض سارتر اللاوعي لدى فرويد، وكشف فيه عفونات شديدة من الآلية السيكو فيزيولوجية. وفضل الحديث عن «سوء النية»، أي عن حقائق واقعية

دقيقة في سريرة الوعي والضمير والتي «يرفض» الفاعل العلم بها. وعندما يغدو هذا الكذب على الذات ثابتاً فهو يحث البعض على أن يُعذروا أنفسهم، على غرار الأعيان الذين عثقت صورهم في متحف بوفيل. فقد تحجروا في كل تمثال خاص بهم، متناسين الشخص الإنساني لصالح الشخصية التي يتوخون تمثيلها. ستغدو مكافحة هذا التحجر هدف أخلاقية جديدة، تقوم على أساس الأصالة والصدق، والتي مبحثها - وقد تم الوعد به في ختام «الوجود والعدم» - لن يُنجزه تماماً هذا الفيلسوف.

ونحن مدينون أيضاً لسارتر بتفكير في وجود الآخر وفي المخاطر التي يُعرضُ له هذا الوجود كل فرد بشري. وكموضوع الحرية في «الذباب» (١٩٤٣)، قد شاعت شعبية هذا الموضوع عن طريق الإجابة المشائمة في «أبواب مغلقة» (١٩٤٤)، وهي قوله: «الجحيم هم الآخرون» [وهو تشاؤم المُلحدين!].

بعد عام (١٩٥٠)، قام سارتر، مستنداً بمقدار أوفر على هينغل وعلى ماركس، بتوسيع النطاق لأفكار مبحثه في عام (١٩٤٣) حتى شمل المجتمع. وفي سنة (١٩٦٠)، ندّد كتابه «انتقاد العقل الجدلي» بالجماهير الذين جعلت منهم الرأسمالية «أناساً مُستسلّين» [مصنّفين حسب أهمية كل منهم] (Sérialisés)؛ فعارض هذه الجماهير بالمثل الأعلى الثوري مثل «المجموعة المنصهرة». وفي مؤلفه الكبير غير المنجز تماماً «عبي العائلة» (١٩٧١-١٩٧٢)، طرَحَ الفيلسوف على قيد الامتحان (في الوضع الخاص لنزعة غوستاف فلوبير إلى الأدب) فكرة «العالمي الفردي» (Universel singulier) وذلك في مُقدمة كتابه «الانتقاد». «ما الذي يمكن أن نعرفه عن الإنسان في أيامنا هذه؟»، كذلك تساءل سارتر في المقدمة وبغية الإجابة عن هذا السؤال سوف يُفصل مذهباً ماركسياً لا حتمياً، وتحليلاً نفسانياً لا فردياً، في نهج «تقدمي - تراجعى»، يقترح تأرجحاً ما بين الفردي والعالم، التحليل والتركيب. فالوجودية، بما هي عليه، قد اختفت لصالح إحلال رسم منظوري جدلي للعلوم السياسية القائمة، ولكن يُعاد التفكير فيها دون هوادة لكي تترك الحرية الإنسانية حصتها. أما نزعة مذهب البنيوية التي استقرت في عقد الستينات فلن تغفر لسارتر أنه ترك بذلك الفاعل والوعي في مركز دافكره.

كتابة باروكية:

حلّم سارتر منذ شبابه أن يكون سبينوزا وستاندال في آن معاً، فلم يفرق الأديب عن الفلسفة، وإذ رفض، رفضاً عصبياً تاماً، التمايزات الكلاسيكية ما بين مختلف الأساليب، راح يمارس كتابة (جمعية) *(écriture plurielle)* حيث لا توجد حواجز كتّيمة ما بين الألفاظ والمفاهيم، ما بين الرواية والانتقاد، ما بين الصحافة والتخيل.

ولكون هذه الكتابة تعبيراً عن نزعة فوضوية أولى، أطلق عليها هو عينه اسم «جمالية معارضة»، فهي تدع نفسها تُعرّف تعريفاً جيداً بما فيه الكفاية. كما اقترحت ذلك جنيفيف إيدت بفكرة الباروكية، مثلما تستخدم عادة للتناجات الأوروبية في القرنين ١٦ و١٧.

تتميز باروكية سارتر هذه، على سبيل المثال، بالنزعة إلى الصدور وقوة هذه الصور. وكان مهندسو مناهضة الإصلاح يريدون أن يجعلوا جلالة 'الله' محسوسة لدى المؤمنين. وعلى هذه الشاكلة تصرف سارتر في «العُثيان» بالنسبة إلى احتمال الوجود. فقد أراد أن يجعل محسوساً، حتى الدوار، غياب 'الله'. وبحادثة الحصوة الملتصقة ووصف العصامي وصورة أماكن وطقوس بوفيل وزيارة المتحف وفي نهاية المطاف «الانخطاف الروحي القظيع»، انخطاف روكنتان أمام جذر شجرة الكستناء. ويكشف القارئ، بوجه ملموس، هذا الوجود العاري «الفاحش» الذي يقحم القوضى في نظام البطل اليومي. وبوسيلة جَمٍّ من الإفراط المفارق - بما أن الأمر يعني وصف الذعر أمام فراغ الدلالات - تفرض الصدور نفسها قبل المفاهيم في كتابة بصرية أو لمسية لـ «إرلبيبنس» *(Erlebnis)*.

وأشار سارتر في كتابه «كلمات» إلى وجه آخر لما دعاه ميخائيل باختين، في معرض رابليه ودوستوفسكي، «الجمالية الكارنفالية»، التي من الممكن اعتبار باروكيتها بمثابة تعبير عنها. وهذه القصة الطفولية التي أراد مؤلفها «أن تحرر أمثال تحرير ممكن» لأنها لبثت في نظره بمثابة «وداع للذب» تتلاعب بأسلوب قصة الطفولة ذاته. فهي ضد الطفولة، ضد الطفل

الذي كانه سارتر، «جُعِدَ المستقبل» [أي كلب مجعد وطويل الوبر]، قرداً وبيغاء خدعتهما «هزلية الأسرة»، وضد الأنماط المقبولة المُتَحَنِّنة الخاصة بهذا الشكل من السيرة الذاتية. فتسلي سارتر كما يفعل فنان أريب باللغة الأنيفة، كمثل اللغة التي استطاع أن يُلَقِّه إياها جدّه، شارل شفايتزر، فبالغ في كثرة التأثيرات البلاغية في خدمة مفاجأة لا تنقطع.

إن هذا الميل إلى المفاجأة وكتابة التغير المفاجئ هذه يُشاهدُ وقعها أحياناً في ترتيب الحكايات الروائية. وباندقلاّب مسرحي بعيد عن الواقع، تمّ اختتام أقصوصته «الجدار» (١٩٣٧). فالوطني مخبأً فعلاً في المقبرة حيث قام البطل، عقب ليلة من شدة القلق، بإرساله الكُتائب على نحو ساخر. ولكون هذه الأقصوصة تموضعت خلال الحرب الأهلية الأسبانية، فهي تستخدم بالتالي وبشكل غريب كأحد الدوافع التي تشكّل نجاح الأقاصيص الأسبانية في أوروبا خلال عصر الباروكية. ومسرح سارتر غني بمثل هذه التغيرات المفاجئة. وفي كتابه «الشيطان و«الله» الصالح» (١٩٥١) يُجسد البطل غوثيتر بصورة متتالية الأبائسة والقدسين، قبل أن يقبل بتضحية العمل المناضل تضحية أخيرة فائقة.

ولدى سارتر، ظلت باروكية أيضاً وأخيراً كتابة الهزلية الساخرة. فقد روى في «كلمات»، كمّ زاول السرقة الأدبية في محاولاته الروائية الأولى. أما في أعمال نضوجه الأنبي، فغالباً ما تلاعب وبكل سخرية بالتناص (Intertextualité) [مجمال العلاقات ما بين نصين أو أكثر]. وفي ختام «الغثيان»، بعد أن بلغ روكنتان البطل نهاية اكتشافه «الوجود»، أثار بذلك - وهو يصغي إلى اسطوانة مهترئة - ميلاً مكنناً إلى الأديب. وقد استطاع البعض أن يجدوا هنا صدى ساخراً من بروست. فالسوناتة فانتويّ (Vinteuil) تحولت إلى نغمة الجاز، لكنها لم تزل نداء الرواية إلى الكتابة التي تجعل من الشخصية ثنائياً مكنناً من راوي «البحث» عندما اكتشف نزعتَه في نهاية «الزمان المُسترد». فقد كمن اهتمام سارتر الكاتب في هذه التلاعبات بالمرأة، فكتابته، غالباً في قلب التخيلات المتشائمة، تُظهر مدى تلاعبياً، بمثابة ثأر متقائل من خفة الألفاظ مقابل ثقل العالم الباهظ.

التزام أوروبي:

عند تلاعب النصية البيئية، قلنا كم كان سارتر يمتلص في الفلسفة من التقليد الفرنسي الوحيد، فيما لبث يستلهم بجلاء هوسيرل وهابيدغر. فقد كان سارتر ذا منبت أُلزاسي من قبل أسرة والدته (فرع آل شفاينتر، الفرع الوحيد الذي له شرف كتابة «الكلمات»، فيما تم التعطيم على فرع سارتر، الفرع المسجل في قلب فرنسا العميقة). وبقي سارتر على ألفة مع لغة ألمانيا وثقافتها. وثمة عدد وافر من آثاره الروائية والمسرحية مهور بسمتها. ويدين الغثيان نوعاً ما لمؤلف رايك «دفاثر مالت لاوريترز بريج» وكان عنوان هذه الرواية «السوداوية» [ميلانخوليا Mélancholia] من اسم صورة «دورير» المنحوتة. كما أن مؤلف «الشيطان والله الصالح» أعاد بناء حادثة من حرب الثلاثين عاماً، بينما أهدمت المسرحية الأخيرة «معتقلو ألتونا» (١٩٥٩) على إخراج قصة أسرة ألمانية كبيرة عانت من أذيات الحكم النازي. وإبان الحرب الغربية، فيما كان سارتر جندياً في الجبهة، قرأ باهتمام سيرتي حياة هاين وغيوم الثاني. وفي القرن العشرين الفرنسي، تقاسم مع رومان رولان وجان جيرودو اهتماماً بألمانيا يشف بصورة مباشرة في آثاره.

إن أصالة علاقة سارتر بأوروبا لا تكمن، رغم ذلك، في تأثيراته الأدبية والفلسفية. وبنتيجه «التزام» الأدب الذي يُطالب به في مجلته «الأزمة العصرية» منذ عام (١٩٤٥)، حيث توخى العمل سياسياً على مصير القارة القديمة، عبر اتخاذه بضعة مواقف، وإقدامه على أسفار واتصالات ببعض المفكرين والقادة. وكان سارتر أوروبياً وعلى خصومة مع تاريخ ما بعد الحرب، أي التمزق إلى كتلتين متعارضتين إيديولوجياً، وسوف يجتاز جدارتهما وستائرهما الحديدية. وشرع نتاجه الفكري يمارس تأثيره من المحيط الأطلسي حتى جبال الأورال [الروسية]، وراح في آن معاً يوحّد، على طريقته، ما لم يتوحد بعد. وسوف يعدُّ بمثابة رمز النشر المقارن، في عام (١٩٦٥)، للترجمة الألمانية نفسها، وهي ترجمة «كلمات» في جمهورية ألمانيا الفدرالية والجمهورية الألمانية الديمقراطية.

ومنذ عام (١٩٥٠)، فيما راح يقترب من الحزب الشيوعي الفرنسي وقد «ارتدَّ» إلى الماركسية، بدأ أنه يختار معسكره. وإذ لبث فترة وجيزة معاون رئيس الرابطة الفرنسية السوفييتية، مضى على نحو منتظم إلى الاتحاد السوفييتي من (١٩٥٤) حتى (١٩٦٦). وسوف يكون للقراء السوفييتيين الحق في كتابة مقدمة لمؤلفه «كلمات» وهي الوحيدة التي حررها لهذا الكتاب. غير أن الوجودية ظلت مشبوهة لدى أهل الأيديولوجيا الرسمية. وفيما استمر يناضل من أجل ماركسية لا تقصي الحرية عن الفرد، كسب مؤلف «الغثيان» في واقع الأمر وبمقدار متصاعد تعاطف المثقفين.

في أوروبا الغربية حيث ترجمت آثاره الفكرية وقرئت كما قرئ القليل من الكتاب الفرنسيين في القرن العشرين، استخلص سارتر من هذه الرفقة الشيوعية، ثم من «منحاه اليساري» اللاحق، صورة مناضل متشدد، صورة لبثت موضوع مشاققة. وبعد أن تم استقباله بحفاوة في كل من بلجيكا وسويسرا (وأعطى كلاً من هذين البلدين مفكرين سارتريين مرموقين كمثل بيير فيرسترائيتين وميشيل كونتات) وجد سارتر وطناً آخر في إيطاليا حيث أمضى غالبية أشهر الصيف (في روما)، بدءاً من (١٩٥٣). فمن جميع الأحزاب الشيوعية، حزب هذا البلد هو الذي لبي أفضل تلبية رغبة سارتر في مصالحة الحرية والمنحى الاشتراكي. وفي غداة موته، صدرت الصحيفة اليومية بهذا العنوان: «حياة رائعة» [برغم إلحاده؟!].

أجل، حياة قد حققت مشروعاً جديراً بأن يُقرأ ويُعلق عليه خارج بلده، وغالباً مع المزيد من الحماس والسخاء على ما تم في فرنسا.

غومبروفيتش (١٩٠٤-١٩٦٩)

«الإنسان الذي أقترحه يُخلق من الخارج، وهو في ماهيته عينها نون أصالة».

(فيتولد غومبروفيتش Witkł Gombrowicz، بومبات)

ولد فيتولد غومبروفيتش في الرابع من آب / أغسطس لعام (١٩٠٤)، في مالموسرئيس، بلدة صغيرة من بولونيا الوسطى حيث كان في حوزة والديه ملكية عقارية. وسبق أن أُنْتُ أسرته من ليتوانيا بعد أن فقدت ممتلكاتها من جراء اشتراكها في تمرد مسلح خلال كاذون الثاني / يناير عام (١٨٦٣). ولبث فيتولد يشعر بتفوقه على طبقة النبلاء المتوسطة، ولكن بأنه دون الطبقة الأرستقراطية. وحين استقر مع أقاربه في فارسوفيا (وارسو) عام (١٩١١)، ما كان يستطيع الاختيار ما بين غومبروفيتش البرجوازي، وغومبروفيتش القروي. وهذا الشعور بأنه لا ينتمي إلى مجموعة اجتماعية وكذلك الصراعات الناجمة عن هذا الشعور مع جواره، دمغت بسمتها شخصيته ونتاجه الأدبي.

مذكرات اللائضج

عقب ختام دراسته الحقوق، قام غومبروفيتش ببداياته الأدبية فنشر مجموعة من الأقاصيص بعنوان «مذكرات زمن المراهقة Immaturité» (١٩٣٣)؛ وظهرت طبعة مع بعض الإضافة عقب الحرب تحت عنوان «باكاكاي» حيث أقحم المؤلف أبطاله في صراع مع الأنماط المقبولة الاجتماعية (Stereotypes). فكانوا موزعين ما بين إرادتهم أن يكونوا متفوقين

والقيام بدور في العالم، وبين اندفاع غامض كان يجرهم نحو المهانة، نحو أهواء مشبوهة حيث يسترسلون إلى منحى شبقى معقد ومتقل بالعقد النفسية. وهذه الأقاصيص لم يفهمها تماماً النقاد الأدبيون الذين لم يستطيعوا إلا أن يمنحوا الكاتب الشاب سوى موافقة غامضة وبضعة نصائح ليست بذات أهمية كبيرة. وأطلق هذا الاستقبال اللامبالي بالأحرى نوعاً من الثورة - نوعاً من الانفعال - لدى غومبروفيكز الذي نشر عام (١٩٣٧) روايته الأوسع شهرة «فيرديدوركة» Ferdydurke.

«فيرديدوركة» قصة رجل في الثلاثين من العمر، وشبية بالكاتب غومبروفيتش، ظل كائناً غير كامل، غير مؤهل بعد، فرداً لا ينتمي إلى أية مجموعة اجتماعية معينة. وإن مكافحة اللانضج هذا - بعد أن باتت قصته مروية في الجزء «مذكرة الزمان اللاناضج» - أثارت تعليقات عدوانية من قبل أسرة الأنيب والنقاد الأدبيين. وأراد البطل «جوجو» أن يبتكر عملاً أدبياً قد يبرهن على نضجه، ولكن في هذا الحين بالذات، ظهر رئيس الأساتذة ييمكو الذي باسم الثقافة أشار دونما شفقة إلى عيوب معرفة «جوجو» فأعاده بعنف إلى المدرسة. وفي ثلاثة من أجزاء الكتاب التالية، جابه «جوجو» ثلاثة أوساط أرغمته على الغوص مجدداً في عالم الطفولة لكي تخضعه وتذله. وفي البداية، المدرسة ثم منزل آل جوفانسيل - زوجان تلاحقهما فكرة الحداثة - وأخيراً، منزل ملاك للأراضي محافظين جداً. ورغم ذلك، دافع البطل عن نفسه حيال جميع أساليب التفكير والحياة التي تفرض عليه، فأقحم من حولة في فوضى كاملة. وفي هذه الغضون، وعقب كل تحرر، طرأت في الحال «خصومة مفاجئة» فلم يعد ينجو لا من الأنماط المقلوبة للشكل ولا من الطفولة المفروضة. فالمرء الذي يسعى إلى الصحة والأصالة يعجز عن أن ينزع عن وجهه الأقنعة المتتالية التي تنشأ في التلاعب ما بين أفراد البشر.

فيما بعد، كتب غومبروفيتش في «يوميات» (١٩٥٧-١٩٦٠): «الإنسان الذي أقترحه يخلق من الخارج، وهو في جوهر ذاته دون أصالة، بما أنه ليس هو عينه أبداً، بل هو لا شيء سوى شكل يشأ ما بين الناس. [...] إنه ممثل أبدي، لكنه ممثل طبيعي بحالته الإنسانية. فالكائن الإنسان يعني كائناً ممثلاً....».

وهذه اللاأصالة هي أيضاً السمة الهامة للفنان الذي يُفرضُ عليه العُرف الأدبي الصياغات الأسلوبية للنتاج الأدبي. وهكذا، فإن فيرنيدوركه نوع من التحديد في مجابهة شكل الرواية التقليدي. ونجد فيه مجدداً ثلاثة أجزاء متغايرة تشكل الهزلية الساخرة لشمى النماذج الأدبية. وما بين هذه الأجزاء الثلاثة تتدرج أقصوصتان على حدة لهما شكل هزلي ساخر حكيم، وفي مقدمتهما بيانات ممهدة للمؤلف، يقدّم أحدها الآخر.

فيلسوف الهجائية المقذعة:

فيما ظل فيرنيدوركه يعلن، مع نبذه الأعراف، رواية ما بعد الحداثة، شرعت فلسفة غومبروفيتش تذكر بالمشهد الوجودي ما بعد سارتر. وكلاهما يقدمان رؤيا للعالم دون إله قد خلقه وعالمًا يفتقد النزعة التقليدية. كما يرى فيهما أيضاً تعظيم حرية الكائن وأولوية الوجود على الماهية / الشكل. وأضاف غومبروفيتش إلى ذلك المعارضة ما بين الشكل والنضج، الألوهية والفوضى، الشباب واللانضج. واتخذت هذه الأفكار شكلاً ملموساً بمقدار أوفر، وجسدياً بمقدار أكثر. وحيث أن هذه الأفكار تتجسد في الحياة اليومية، فهي ترتدي شكلاً له المزيد من السخرية اللاذعة (Caustique). ولبت موقف غومبروفيتش تجاه القيم والسلطة موقفاً مزدوجاً متساوي الضدين (Ambivalent) فكلتاها تسحرانه. وراح غومبروفيتش يدين بالكثير لمعلميه: رابليه، مونتيني، شيكسبير، دوستوفسكي، كيركغارد، شوبنهاور، نيتشه، مان؛ وفي بولونيا: ميكسيفيتش، سووفاتسكي. لكنه فضل أن يعارضهم ويحرف بسخرية قيمهم ويستعزى بها.

وكان الأمر على هذا المنوال في مسرحيته الأولى «إيفون» أميرة بوغونيا» (١٩٣٨) حيث الحافز الشكسبيرى لوريث العرش - الذي تار على والديه - يُستخدَم بشكل تهريجي مرحة؛ فالأمير فيليب يرغب في الزواج من إيفون، فتاة تافهة، ومنبتها من وسط مختلف. لكن جنبها ورفضها الاشتراك في طقوس البلاط توشك أن تتسبب في الإطاحة بجلال الأسرة الملكية. وقد بات جلّساء الأمير على ضجر شديد، فأفسحوا المجال لظهور غرائزهم الأشد

نداء - بعد حرصهم على سترها - ثم قتلوا إيفون حفاظاً منهم على النظام القائم. أما غومبروفيتش، فيما غدا ينعم ببعض الشهرة، فظل يرتكب طوال عقد الثلاثينات، صنفاً من «خطيئة اللانضج»، فروايته «المسحورون» (١٩٣٩) بعد نشرها متسلسلة في صحيفة واسعة الانتشار - ويميز القارئ فيها بعض السمات المسدقة من الروايات القوطية - تمثل خليطاً من الطرق الملائمة لجمهور كبير قليل التطلب، ومن أساليب أدبية تعلن ما سوف ينجزه الأديب من العمل.

شذراً مهاجر:

عاش غومبروفيتش في الأرجنتين خلال الحرب العالمية الثانية وحتى عام (١٩٦٣). كان في البداية في درك السلم الاجتماعي، وراح يستكشف الجديد من المواقع الثقافية، محتفظاً بمسحات جديدة من اللانضج واللامسؤولية. ولبت، في الحين ذاته، متيقناً بعمق من أن العالم القديم سوف يزول إلى الأبد مع قيمه وترانباته. حيث أن الإطاحة الكاملة بالنظام القديم ومحاولات خلق نظام جديد شكلا الموضوع الرئيسي لأعماله ما بعد الحرب. وفي مسرحية «الغرس» (١٩٥٣)، تتعاقب أحداثها في حلم البطل الرئيسي، كما حاول الأديب أن يئنس على أطلال السلطة الإلهية الأبوية «الكنيسة الإنسانية البينية» حيث سؤدد القيم الجديدة من تحرك اجتماعي. غير أن اللاحق في هذا الدور تبدي في الحقيقة وهماً في ختام الدراما. فهنري، المستبد، الذي قد توخى تحرير الأبائسة، ترتب عليه أن يتحمل عواقب فعلته. وفي كتابه «عبر الأطلسي»، وقد طبع باللغة البولونية مع «الزواج» عام (١٩٥٣)، أثنى غومبروفيتش ببعد أسطوري إلى هروبه. ومع «عبر الأطلسي» وكذلك في الروايتين التاليتين: «الإباحية» (١٩٦٠)، و«الكون» (١٩٦٥)، صار الكاتب البطل الرئيسي لتقصصه التخيلية، وتطور على نحو متدرج مدى هدم العالم التقليدي في نتاجه الأخير، فإن «الإباحية» مثلاً: تتناول أولاً: النظام الاجتماعي، والدين، والمثل الأخلاقية العليا؛ بينما راح المؤلف في: «الكون» يهاجم كل بنية المعنى الذي نعطيه لحقيقة الواقع البينة.

في الحين ذاته، تجمدت البسمة اللامبالية على شفتي غومبروفيتش، هذا الإنسان النائر. ففي أعماله الأولى، كان الافتتان الشبقي لدى الشباب والشيوخ هو الذي يحول دون بروز الفراغ. وفي عمله الثاني، لم يعد ثمة سوى تشييد البنى وهدمها، فهما اللذان يعطيان معنى للواقع الحقيقي. وهذه البنى، المركبة من عناصر مُصادقاتية تتجم عن تأثير أصناف الافتتان الشبقي المعقدة، ومن ميل غريب إلى الموت. ومسرحية غومبروفيكز الأخيرة «أوبرا صغيرة» (١٩٦٦) عمل يتسم بالمزيد من التفاؤل، فعقب هدم النظام القديم وجنون الأيديولوجيات الشمولية Totalitaires طرأ انتصار غري الشيبية الثقلاني.

منذ عام (١٩٥٣) وحتى موته في مدينة فانس (٢٥ تموز / يوليو ١٩٦٩) نشر غومبروفيتش في مجلة شهرية باريسية للمهاجرة البولنديين عدوانها: ثقافة (Kultura)، الفصول المتتالية «ليومياته». وهي حسب رأي العديد من النقاد نتاجه الأوفر اسماً بطابعه. «يوميات» هي في آن معاً، نوع من الاعتراف وسيرة ذاتية حيث تداخل عناصر تخيلاته. لكنها أيضاً، ولعلها من حيث جوهرها، بحث عن الثقافة، نظرة على الفلسفة والأدب وشتى مقاربات العالم من زاوية النفع من أجل الفرد البشري. وهذه المقارنة مع الأشخاص، مع الأفكار، تختلط بمشاهد من حياة الكاتب، وهي قصص تم تأليفها بتحكم عظيم وحس عظيم بفن التأليف المسرحي وأحد أبعادها: الكفاح مع ما هو مقدس ومع ما هو دنيوي. فوضع المؤلف نفسه إزاء الشر والألم، محاولاً أن يدرك معنى حياته (هو).

كان غومبروفيتش في بولونيا قبل الحرب، يعدّ مبتدئاً واعد بالكثير؛ ثم بات شأنه شأن جميع المهاجرين: أولاً، محظوراً في بلده، وفيما بعد، طوال أعوام عدة عقب عام (١٩٥٦)، مُقلداً ومحبوفاً حتى العبادة؛ ولم يظهر مجدداً وبصورة علنية إلا سنة (١٩٨٦)، تاريخ نشر الـ «أعمال الكاملة». وصار الأنيب أسطورة من أساطير الأدب البولوني، معلماً دون منازع لمن تبعوه (برانديس، ديجات، ليم، كوشنييفيتش، مروجيك، كونفيتسكي). وثمة العديد من التعبيرات أو من الألفاظ الهامة التي ابتكرها وشكلت منذ ذاك الحين جزءاً من اللغة الشائعة.

غدا غومبروفيتش شهيراً في عقد الستينات وخاصة في فرنسا، وألمانيا،
والأقطار الإسكندنافية. وأصبح جزءاً من المؤلفين العسيرين ومن نخبهم،
ولئن كانت قوة ضحكته المُحررة تجذب إليه الفتيان الثائرين. وبمعزل عن
كل التزام سياسي، أسهم إسهاماً غير مباشر بدفاعه عن الفرد في هدم بعض
المعتقدات وبعض السلطات الكلية [الشمولية] أو القومية. ولم يكن عطاؤه أقل
أهمية في مضمار الشكل الروائي، وقد صار المقال الفلسفي راسخاً في التمثيل
الأدبي وأدائه، فالبطل والراوي والمؤلف الموحّين تحت الاسم عينه، يُنشؤون
ويفسرون بعضهم بعضاً بوجه متبادل، محتفظين بـ «أناهم» الخاص،
وبالعالم الذي يحيط بهم في حالة ما نقتأ تتغير. وأية صيغة من هذه الصيغ لم
تبدُ حقاً نهائية، وإن السعي إلى تراتب سلطةٍ وإلى صيغة ما، يُشفع دون هوادة
بهزلية ساخرة هدامة.

غُرَّاسٌ

(ولد عام ١٩٢٧)

«كان شعب ساذج بكامله يصدق بابا نويل.
لكن بابا نويل ظل في واقع الأمر لغزاً».
(غونتر غراس Günter Grass، الطبل)

«إن مثل تجديد البناء هذا يتيح افتراض خسارة مسبقاً» كذلك لاحظ هانس ماغنوس إرزنبيرغر إبان إصدار رواية «الطبل»؛ وقد تكرر هذا العمل فيما بعد مع الأقصوصة «قط وفأرة»، ومع الرواية «سنوات حقيرة» تحت عنوان «ثلاثية دانترغ» [مرفأ في بولونيا]. وهنا تماماً تواجبت مجتمعة النصوص النثرية الأولى للأنيب غونتر غراس. وما دمع بختمه فتوة المؤلف، إنما هو التالي: مدينة دانترغ حيث ولد عام (١٩٢٧)، وشبابه في الوسط البرجوازي الصغير في ضاحية مدينة لانغفهر، وهذا الخليط من أناس وفنوا من بولونيا، من ألمان وكاشوبيين، مقيمين على ضفاف بحر البلطيق وفي وهدة نهر فيستول، علاوة على نفوذ المذهب الكاثوليكي ولاسيما النظام القومي الاشتراكي في أوج انطلاقته.

«ثلاثية دانترغ» الأدبية:

هذه هي الخلفية التي تسم عالم البطل المعارض أوسكار ماتزراث. فهو في الثالثة من عمره، يرفض التزعرع ويقرر الابتعاد عن منحى البرجوازية الصغيرة التقليدي. وهناك طبل للأطفال مدحون بالأحمر والأبيض - نوني بولونيا التي يعزز تاريخها الأليم قيمة «الطبل» الأدبية - مثلما غدا علاجاً لهذا الطفل الهامشي، فيما راح يلاحظ المجتمع الذي يحيط به مثلما يلاحظ باحث علمي.

مع «الطبل» (١٩٥٩)، كان غراس قد وجد في الوهلة الأولى مواضيعه: عجز الفرد عن تقبله، تواطؤه في ولادة النظام الفاشي، والاستحالة الناجمة عن ذلك في نظره حينما يأخذ في النهاية علماً بظروف حالة إجرامه للاضطلاع بمسؤولية نذبه الاجتماعية.

بيلينز (Pilenz) في رواية «قط وفأرة» (١٩٦١)، لكونه عاجزاً عن إدراك الحاضر إدراكاً ملائماً، ينتابه شعور بذنب يحته على الكتابة: «لأن ما قد بدأ مع القط والفأرة يعذبني في هذا اليوم كمثّل طير غطاس Grèbe ذي قنبرة Huppé على مستنقع تحيق به القصبات». وما هو يروي قصة رفيقه في الصف «ماهلك»، محلاً فساد المثل البشري الأعلى بوسيلة أيديولوجيا المذهب القومي الاشتراكي. وإن التمازج ما بين نمط الأب وهذه المؤسسات لاسترداد وتأهيل البطل - وقد صارت المدرسة والجيش - لم يترك أي مكان محتمل لـ «ماهلك». فحاول أن يعوض هامشيته - التي تشير إليها نقاحة آدم بحجمها المفرط رامة إلى الفأرة - بعمل مآثري عسكري سوف يُكسبه وسام درجة فارس. وبالطبع أخفق. وتحفيز القصة هذا بأداء الذئب أو الرفض لمسؤولية تاريخية يتجلى بالمزيد من القوة أيضاً في رواية «سنوات حقيرة» (١٩٦٣).

هذه الرواية هي تأليف في معقد ثلاثة مجلدات، ولكل مجلد رؤيته الخاصة وأسلوبه الخاص. وتُعرضُ العلاقة بين الضحية / المذنب بطريقة لها المزيد من الجدلية، بالنظر إلى «قط وفأرة» وذلك على يد اثنين مختلفين من الأصدقاء: إدني أمسيل وفالتر ماترن. أحدهما الفنان الذي ينقل حقيقة الواقع إلى فزاعة للطيور، وثانيهما هو الممثل الهزلي، وهو المذنب وينهار في دور أقوال فخمة مؤثرة (Pathos) دون أن يعترف البتة بالواقع التاريخي الحقيقي الذي يعيشه. وإن الصدى العالمي الذي لقيته ثلاثية دانترغ لا ترجع إلى راهنية مواضيعها فقط، بل أيضاً إلى تصاعد النظام الفاشي، والحرب مع عواقبها الأسوأ. وما هو مدهش كل الدهشة، شكل النزعة الواقعية حيث تبث الحياة عناصر وهمية عجيبة (Fantastique) ومسرحية سحرية (Féerique)، وهزلية ساخرة، وهزئية مضحكة.

تدمج هذه الثلاثية أيضاً عناصر غنائية ومأساوية وسرد للحوادث، مع تغير في اللهجة تغيرات عديدة ومفاجئة، مُلَبِّية مقتضيات مفهوم الاستلاب الذي بوسيلته توخى لوكاكس أن يشمل الواقع بكامله. وإن النقد المعاصر، أمام تعقيد لغة المؤلف، قد أجرى العديد من المقارنات التاريخية الأدبية، فصنّف غراس ما بين مبتكري الأساطير الشعراء. وفي الواقع، كان غراس حرفياً يقيّم بدقة خطة عمله. وقد نقل تأهيله كناحت إلى داخل التأليف لمجمل عمل أدبي إلى داخل بنية سطحه وداخل المعالجة اللغوية. وشرع في «الطبل» يأخذ علماً بمأنته الأولية، فتلمّسها وسبرها وأثرها بغية أن يستخدمها استخداماً ناقداً:

«إيمان، رجاء، وحب»، هذا ما استطاع أوسكار أن يقرأه. وراح يتلاعب متعوداً بهذه الألفاظ الصغيرة الثلاثة، كما يفعل بثلاث من القوارير: ساذجون، وحبّات نواء «بيئك»، وحبّات نواء هرقل مثبّسة، ومصنّع الرجاء / الصالح، وحبّيب البنول، ونقابة الداننين. ترى هل نظن أن السماء ستمطر غداً؟ كان تبع ساذج بكامله يصدق بابا نويل. لكن بابا نويل لبث في واقع الأمر لغزاً».

الرمادي الفاتح هو حلمي:

نحّي غراس إلى المستوى الثاني في نحتّه، لأن هذا العمل بات يتناول على مهمته كروائي. فأحلّ مكانه الرسم وعمل الحفر الفني [النقاشة] Gravure. وإن الفن الكتابي، إضافة إلى الدقة التي لا غنى عنها للحرفي، فن قريب من العمل الأدبي. وقد وجد غراس في أساليب هذه الفنون الطابع الملموس ذاته. وكانت موضوعاته المفضلة بعض الأسماك والقطور والمفاتيح والأحذية المهترئة والريش. لكن للأشياء لديه وظيفة مرجعية، وظيفة إلماحية. فكل شيء منها هو مركز العديد من العلاقات كالطبل وجوزة العنف والكلب، وعلاوة على دور الشيء كلازمة [محط كلام] لكل شيء ترابطه الخاص والموضوعي (Corrélation).

الرمادي صفة تعبير الفن الكتابي لدى غراس، الرمادي هو الهواء
الفساد للبرجوازية الصغيرة التي يصفها. والرمادي هو موقفه المناهض
للأيديولوجيا «لكن الرمادي الفاتح غدا حلمه»:

«ينبغي عليك أن نَعَمَ بالنظر المخطوبة والتنج، بقلم
ميرِّي مُدْرَب. فترام عليك أن تحب اللون الرمادي
وأن تكون نحت سماء تلتحف بالغيوم».

في وضع من التوتر الجدلي، تشبَّث الفنان بالعالم المُقْلَص، عالم الملموس،
وبالمشروع الواسع الفسيح، ولنقل حتَّى العالم الهائل، الذي قد يكونه عمل أدبي
نثري. اتخذ (Siebenkai) — جان بول سارتر، و(Wilhelm Meister) — غوته،
بمثابة نموذجين، وهما حجران من أنصاب أميال لمثل هذا التوتر. وفي آثاره
النثرية الأولى، لبث غراس دون انقطاع يرجع إلى تقاليد الرواية الأوروبية. ولا
يعني الأمر فقط الرواية القشريه (Picaresque) وقد اكتشفها مع رابليه [أديب
فرنسي ١٤٩٤-١٩٥٣ Rabelais] الذي سبق أن أوصاه بمطالعة سيلان إيان
إقامته في باريس (١٩٥٦-١٩٦٠). ولابد من ذكر جويس ودوس ياسوس بين
أبناء الحداثة. وما قد سحره أيضاً هي علاقات الرواية الجديدة بالأشياء المادية.
لكن الأديب الباروكي هو الذي ترك الأثر فيه. ونصب غراس صرحاً حقيقياً
لشعراء تلك الفترة متخيلاً أنه سوف يجدهم ثانية في كتاب «لقاء في فسقالي»
(١٩٧٩). وفي تلك الغضون، أصبح دوبلان الأهم بين من كانوا يُرشونونه في
مضمار الأديب، فمنذ عام (١٩٦٩) نشر غراس بحثاً بعنوان «عن معلمي
دوبلان» حيث اعترف بأنه قد تعلم الكثير من قدرة دوبلان على إعائه حقيقة
الواقع إلى واقعها في النثر.

على غرار برلين في رواية دوبلان «برلين، ساحة الاسكندر»، كانت
دانترغ، في نظر غراس، عالماً صغيراً والبطل المثالي لتاريخ مثالي. وعلى
شاكلة دوبلان تماماً، راح يتابع مقصداً أخلاقياً وتربوياً يتطور دون انقطاع.
فإن ثلاثية دانترغ أول نتاج أدبي اتخذ فيه غراس، من حيث فلسفة التاريخ،
موقفاً ناهض فيه هيغل. فعوضاً عن جعل الفرد ضحيةً للتاريخ، أقام مبدئياً
ضرورة مقولات أخلاقية هي بذات المقدار تصرفٌ يتحمل الفرد مسؤوليته.

فهذه المقولات وجدها في عودته إلى «العظة على الجبل» للسيد «المسيح»: متى ١٠: ١٢، وطقف يؤكدها معتمداً أضواء العقل. فلا بدّ ألا ندع الماضي يسقط في غضون النسيان، ويتيسر لنا بذلك أن نضمن خصوبة المستقبل. فهذا هو العامل المسيطر للوعي الذي به يدرك غراس ذاته بصفته كاتباً ومواطناً. ومن ثم مضى إلى برلين عام (١٩٦٠).

الاجتماعي الديمقراطي:

إذ تأثر بشخصية ويلي براندت (Willy Brandt) وبالحوادث التي ترتب لها أن تقضي إلى بناء جدار برلين، عزف غراس عن مضمار الإنتاج الشخصي الصّرف لكي يتدخل في ما يجري أمام عينيه. وسوف تكشف عدة دواوين شعرية هذا التغير. و«ميزات الدجاجات دون مخ» (١٩٥٦)، هو عنوان الديوان الأول حيث يهيمن العبث تحت تأثير الشاعر أبولونيير. وتبع هذا الديوان عام (١٩٦٠) «مفترق طرق سكة الحديد»، حيث القصيدة التي تركت عنوانها على الديوان تثير ذكر وضع برلين الإشكالي.

تعكس أيضاً آثار غراس المسرحية هذا التغير. فقد تبع مسرحيتين عبثيتين في فصل واحد أي: «الفيضان» (١٩٣٧)، و«العم، العم» (١٩٥٨). ومسرحيات درامية عن موضوع سياسي: «عامة الشعب تكرر التمرد المسلح» (١٩٦٦) و«أمام ذلك» (١٩٦٩). ومع «رسائله المفتوحة»، والمقالات المتتالية التي حررها والخطب التي ألقاها (خطب انتخابية ساندت الحزب الاشتراكي)، اتخذ غراس موقعه مع بول في طليعة حركة لتفهم الذات التي كان عليها أن تضع نهاية للتفرع الثنائي (Dichotomie) القاتل الذي يسمّى في الأدب العصري العلاقات ما بين المجتمع والأديب.

ألحّ غراس خلال عدة شهور على أن يُعرّف ألمانيا الفيدرالية على الحركة في «مبادرة المنتخبين من الحزب الاجتماعي الديمقراطي» (١٩٦٩). هذه الحركة التي لبثت أن تتيح له، إضافةً إلى ذلك، أن يدافع عن مصالحه ما بين بولونيا وإسرائيل. ولا جرم أن منحى من الشك المتعاضم راح يجتاح الكاتب حول فاعلية «ندائه إلى العقل». بيد أننا نستطيع اعتبار هذا النداء بمثابة تغييره نمط عمله السياسي والأدبي، وهو التغيير الذي أفضى به إلى

بعض الوعود المستقبلية إبان المعركة الانتخابية لعام (١٩٦١)، وإلى كتابه: «مختار من يوميات حلزون» (١٩٧٢) حيث لم يَعدْ بشيء سوى أقل مقدار من التقدم، بغية الوصول إلى جهود سيزيف (Sisyphé) الموائية للزعة الوجودية الباطلة: «الأولاد بالأولوية أو الألمان على قيد النزاع» (١٩٨٠).

أضافت هذه المجابهة مع المشكلات الراهنة طابعها أيضاً على روايته الهامتين الأخيرتين. فمن حيث الشكل، غدت التزامنية ونزعة المنحى التناظري (Parallélisme) في البعض من طرقه لسرد الحوادث نمطاً من التكلف نوعاً ما. وفي عمله لسيرة ذاتية تخيلية، أي في: «سَمَكُ التُّرس» (١٩٧٧) حيث يقوم البطل بسرد قصته بالشخص المتكلم [أنا]، فالمؤلف لم يترك الفترة الراهنة. وفيما ظلَّ يستلهم قصة «ألمانية قديمة»، قصة صياد السمك وزوجته، حاول أن يعارض مبدأ سيطرة الرجل في تاريخ المرأة الذي يُدرك في إطار تاريخ المطبخ، كما حاول أن يبرهن بذلك على تفوق المرأة العملي والشهواني.

في روايته: «الجُرْنة» (١٩٨٦)، كما في «سَمَكُ التُّرس» تتعارض العاطفة الغنائية في النثر، وفي نوع من الطباق حيث يعرب غالباً عن انفعال شخصي. وفيما لبث غراس يحافظ على البلية المزدوجة للراوي وعصره، فالرواية «الجُرْنة» تفتني، علاوة على هذا، قوة للإيحاء بالمستقبل متشربة في آن معاً من تجارب الماضي والحاضر. وإلى جانب الدور الذي تقوم به المخيلة المبتكرة، تتبدى البرهة التي يثيرها التهديد المتناقل على العالم من قبل هدم الوسط الطبيعي والكارثة النريّة. وكلّما يدع كل هذا مكلّماً للعملية الجدلية في الطوباوية الكأبة السوداوية (Mélancolie)، في الحلم وحقيقة الواقع، فهذه العملية كانت حتى ذاك الحين قد هيمنت على جميع آثار غراس الأدبية. ورغم أن هذا التغيير كان يُعلن عنه بصورة مشوشة، فقد لبث من السهل إدراكه. فإن تمام الباروك في القصة، قد اختلط بنموذج البرهنة التفسيرية للنتائج السياسي. وفي جميع أفعال الخضوع «بؤس الذكاء» و «لعبث سيرورة التاريخ»، ثمة بصيص نور ضئيل، وهذا النور المزيل هو بصيص أمل تمنحه الطوباوية.

بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩)

«الشيء يوماً، والذكريات أقولها كما أسمعها
وألمعها في الظن».

(صامويل بيكيت Samuel Beckett، كيف يكون هذا)

كتب صامويل بيكيت «العالم والبنطال» عام (١٩٤٥) بمناسبة معرض الرسامين بالأتوان المولدينين الأخوين أبراهام وجيراردوس فان فيلد. وبدأ النص بحوار ما بين زيون وخياط. صاح الزيون متعجباً: «صنع الله العالم في ستة أيام، وأنت، لست قادراً على صنع بنطال في ثلاثة أشهر» فأجاب الخياط «لكن، يا سيدي، انظر العالم، وانظر بنطالك».

نجد كل عالم بيكيت مجدداً في هذا الحوار الصغير: الله، العالم، النظرة، والتعبير السوقي (Foutu). وهذا التباعد في أساليب اللغة يشدد على الفكاهة الخاصة بالأنيب بيكيت ويؤكد المفارقة، وهي سمته المميزة بالتأكيد. وفيما بعد، في هذا العمل الصغير بذاته، أعرب بيكيت عن جماليته ومنحاه الشعري: «إنه الشيء الوحيد المعزول بحاجة رؤيته [...] الشيء اللامتروك في الفراغ [...] وإنما هنا نبدأ، أخيراً، نرى في السواد».

العين والسمع:

جميع آثار بيكيت متهورة، في واقع الأمر، بهذا السعي إلى «المشاهدة»، هذا الدوق إلى قدرته على «الكلام» عن رؤية العالم هذه. وهي أيضاً هذا التساؤل الدائم عن «القول»، عن الكلمة التي تتخذ ذاتها موضوعاً، فتدو الشيء المنعزل. ويصير هذا التساؤل الصوت الذي يلبث، دون هواده، مترادفاً، متممناً في

الصمت وفي السواد برغبة الانتهاء إلى حل. ويكرر هذا الحوار عينه في المسرحية «نهاية شوط اللعب» (١٩٥٧) وقد نقلها بيكيت بذاته إلى اللغة الإنكليزية عام (١٩٥٨) تحت عنوان «نهاية الشوط Endgame».

(وجه الزبون، ثم صوته)

«يا سيد غودام، لا، فحقاً الأمر هذا، في
النهاية، غور لائق! في سنة أيام، هل نسمع...
سنة أيام، صنع 'الله' العالم. أجل يا سيدي،
تماماً، يا سيدي، العالم! أما أنت، فلست قادراً
على أن تخطط لي بنظراً في ثلاثة أشهر!».

(صوت الخياط، صوت غاضب)

«أجل، أيها الميلورد! أجل! انظر - (حركة احتقار،
وبقرق) - العالم.... (هنيهة).... وانظر - (حركة
محبة، وبفخر) - «بنطالي»!».

ونمضي هنيهة. ويحدق إلى نل الذي ظل هادئاً
غور مبال، وعينه على شيء من القموض، وراح
يضحك ضحكة مصطنعة وحادة، وينقطع عنها،
ويمد برأسه نحو نل، ويطلق مجدداً ضحكته،
هم - كفى!

النفذ ناعاً، وانقطع عن الضحك.

نل... - كنت تحدق في عنق عيني.

هم (وقد ضاق ذرعه) - ألم تنه!؟ أما أنت
عازم على أن لا تنهي أبداً؟

في هذه المسرحية، كما في العديد من آثاره الأخرى، - «الزمرة
الأخيرة» (١٩٥٩) [مسرحية ترجمها بيكيت من الإنكليزية]، «شريط كراب
الأخير» (١٩٥٨) و«يقصد النهاية أيضاً» (١٩٧٦)، وحتى آخر ما كتبه
ونشره عام (١٩٨٩) «انتفاضة» [ترجمة الكتاب الإنكليزي، الانتفاضة]

المستمر.] - نجد تكراراً لهذه الرغبة في الانتهاء والتخلص. ومنذ البداية، يظلّ حسّ النهاية هذا حاضراً دون هوادة. وفي كل مرة، منذ عقد الثلاثينات، بدأ دوماً هذا الحس وتكرّر. وثبت في هذه الحركة باحثاً عن «زمن ضخم» في (كيف يكون ذلك؟ ١٩٦١)، باحثاً عن «رفقة» (١٩٨٠) [كتاب مترجم عن الإنكليزية]، ويحدوه الأمل إلى أن يجد طريقاً إلى الأصوات، نحو الصوت النهائي الذي يمضي به إلى ذاته، في «سولو» [غناء منفرد عام ١٩٨١، منقول من مقطع مونولوجي].

ولكن، في كل مرة، ظلت معاناة الفشل مع الاقرار بوجوده، ألا وهو الإفلاس الثنائي للسمع وللعين، كما في «مرئي رؤية سيئة، ومقول قوّة رديئة» (١٩٨١)، وفي «كارثة» (١٩٨٢).

الأسطراس^(١):

كان ممكناً منذ البداية أن نصنف بعضاً من كتاباته في فئة الروايات: «مورفي» (بالإنكليزية ١٩٣٨؛ بالفرنسية، ١٩٤٧)، «وات» (بالإنكليزية، ١٩٥٣؛ بالفرنسية ١٩٦٨)؛ والثلاثية «مُولوي، مألون يموت، اللّيسمّي»؛ ثلاثية كتبت ما بين عاميّ (١٩٤٧) و(١٩٥٣). ويُعرف أيضاً بـ«بوكيت بشهرة مسرحياته: «في انتظار غودوت» (١٩٥٢) وبالإنكليزية (١٩٥٤)، «نهاية شوط اللعب، يا لها من أيام جميلة» (١٩٦٣)، وترجمة «أيام جميلة» (١٩٦١).

إن لم يزل يُكشف، في رواياته الأولى، نوع من الحبكة وجملة ما وقصة من القصص، فانطلاقاً من عقد الستينات غدت النصوص مقاطع، حيث يغدو بيان الوقائع دوماً على مزيد من السيطرة. وشرعت الرواية، والمسرحية، والأقاصيص، والبحوث، والشعر، تُسحّ المجال «لآثار مُرمّقة» [نوع من التأليف الأنبي يكتب بتسرّع Pochades]، و«الإخفاقات» (١٩٧٥)، و«أبيات شعر» سيئة النظم (١٩٧٨). وبدأت الشخصيات المسرحية تشبه بمقدار متصاعد أشباحاً متكررة أو تكاد... وصارت تمتصّها دسمات مُرهقة

(١) ركيّ ممسوح ومستخدم ثانية للكتابة Palimpsestes [المترجم].

(النسمة، ١٩٧١). ورغم هذا، فقد ظلت تتلذذ وتُدفعها قوة داخلية مُستحوذة عليها دون توقف، ودوماً في البحث عن هوية يُعرب عنها في الكلمة وبالكلمة، فاللغة هي الملجأ الوحيد.

وبقيّ العلاقات والاتصالات مع الآخرين مستحيّة أو تكاد تكون كذلك. وفي كتابه «المنزّح» (١٩٧٠) وفي: «المفقودون» (١٩٧١) حيث يغدو البعض يبحثون عن الآخرين في اسطوانة كبيرة، ثمّة غياب العلاقة ذاته في: «كيف يكون ذلك» حيث يغدو البعض ضحايا والآخرين جلاّدين.

ويصبح المكان فارغاً - فهو غرفة ماء، موضع غير مُحدّد، اسطوانة لا نهاية لها، واللون الأسود الذي يعصى على السير. وشخصيات المسرحية يتربعون (إنه الثنائي المعروف تماماً، فلاديمير وإستراغون، في «بانتظار غودوت»، همّ وكلاف في: نهاية شوط اللعب)؛ أو يتحركون في الروايات، ويتمرغون في الطين، متلعثمين، ولاهثين بقصد أن يستطيعوا قولهم («كيف القول»، وهو كتابه الأخير) بشيءٍ ماء، أو النطق ببضعة أصوات، وهم يعرفون جيداً أن العالم يتقلص في كل خطوة يخطونها، في كل صوت يطلقونه، فيمسي بمقدار متصاعد عالماً تستحيل تسميته، وعالماً مجرداً أكثر فأكثر (كيف يُلوّن هذا).

إن ظهرت مؤلفات بيكيت متشائمة وموالية لمنحى ينزع إلى الأقل Minimaliste، فهي تظلّ على مزيد من القوة بالأجزاء الجوهرية - الطروس (Palimpsestes). وعالمه هو التعبير عن كآبة سوداوية لا حد لها، عن العذاب البشري لكائن منعزل في عالم من العيب. ولكن، تشعّ في هذا العالم «شمس سوداء» (جوليا كريستيفا) وينبجس منها نور خاص تماماً - منارة.

الكلمة والصورة والصوت:

وغالباً ما أُشرك بيكيت مع أيونيسكو. وقد قرّبه البعض من سارتر بسبب رؤياه الموالية للنزعة الوجودية (Existentialiste) بشكل كتاباته التجريبي. لكن اللوحة الأوروبية تغدو على مزيد من الاتساع أيضاً. وقد أدّى

بيكيت تحيات الاحترام لكل من بروس في كتابه (بروست، ١٩٣١) وجويس، أبيه الروحي، سواءً بسواء.

رغم ما لحق بالفلسفات القاريّة من سخریات وكاريكاتورات، فهذه الفلسفات الأوروبية لكل من ديكرت وجولينز وشوبنهاور وفيكو، تشكّل لحمه كل دراما بيكيت، مع إيرلندا بمثابة خلفية لها. فالكائن البشري يظل وحده، دون تمييق، ساقط الأخلاق، مع أنه جليل في جوهر عذمه، ويُشَدُّ من مقطع شعري إلى آخر في مؤلفه «كيف يكون هذا» إيقاع الحياة، وهي: «بُرْهات قد انصرفت، أحلام يقظة قديمة نرجع إما نضرة كالأحلام الماضية، أو كشيء غائباً ما يبقى دوماً، أو كذكريات أقولها كما أسمعها وأؤمنها مُمرّاً في الوحل...»

مهما يبدو في جمّ بساطته، فإن نص بيكيت ينساق إلى تلاعبات التناص (Intertextualité) ويقوم بالمرجعية إلى آثار دانتة (وجه بيلاكوا Belacqua في دانتة وبرج السرطان) وسيرفانتيس، وديدورو، وشترن....

وعند تجاوز بيكيت النص، فهو يقيم صلات ما بين الصورة واللفظة بروابط مع الرسامين بالألوان Peintres، مثل تال كوات، سائل، جياكوميني، آل فان فيلد. ويسعى أيضاً إلى التناغمات الموسيقية.

استخدم الأديب، في نهاية المطاف، التناص مع شتى وسائل الإعلام: السينما (بوستير كيتون في فيلم عام ١٩٦٤، بمدينة نيويورك)، والراديو والتلفزيون، وعلاوة على هذا، هناك تناصات أخرى وهي بكاملها نموذجية تردان بمسحة ملونة من هذا المؤلف / المترجم؛ فهو في كل مرة يمنح هبة لا من ذاته وحسب، بل من ثقافات وأداب فرنسية وإنكليزية / إيرلندية. وهكذا، فإن المرحلة الأخيرة من «وات»، «No symbols where none intended»، تغدو في الفرنسية: «بُسَ مَنْ يرى فيها رموزاً».

سولجنستين

(ولد عام ١٩١٨)

«من حرمته من كل شيء ليس هو خاضعاً لسلطانك
يَعُد.

فهو مجدداً حرٌّ كلَّ حرية».

(ألكسندر سولجنستين Alexandre Soljenitsyne
للدائرة الأولى)

يهيمن ألكسندر سولجنستين على عصرنا كما هيمن ليون تولستوي على عصره. ومرة أخرى، لم يكتف الأدب الروسي بكونه أدباً، بل نصّب ذاته مقاوماً للشر، بل «انشقاقاً». فهو المنشق، سجين مع الأشغال الشاقة سابقاً، وهو الذي سحر العالم عام (١٩٦٢) - مع موافقة خروتشيف الشخصية، الأمين العام للحزب الشيوعي آنذاك - حينما صدرت في المجلة السوفييتية (العالم الجديد) أقصوصة عنوانها «يوم من أيام إيفان لينيسوفيتش». وما لم تستطع مئات من شهادات الناجين من سجون الأشغال الشاقة السوفييتية، ومئات من الوثايات بالإرهاب على يد غربيين كمثّل دافيدروسية أو روبير كونكيه، أن تنجح في إحداثه، قد أنجز بتمامه خلال بضعة أسابيع. فإن قراء هذه القصة الصغيرة الكلاسيكية في تقديدها بالوحدات الثلاث الأدبية [وحدة العمل والزمان والمكان في الألب المسرحي الكلاسيكي] قد أدركوا تماماً عالم السجون السوفييتي بل أكثر من ذلك، أدركوا العلاقة العضوية التي أُمست قائمة ما بين الطوباوية الشيوعية ذات السلطان وبين نظام هائل مُتَشَيِّع لنزعة الاستعباد Esclavagiste، يُشار إليها باللفظة المختزلة «غولاغ» (Goulag) وعقب صدور الأقصوصة هذه شرع سولجنستين يوقف على هذا الرق نتاجاً

ضخماً جداً، قد أمكن تشبيهه «بالكوميديا الإلهية» لمؤلفها دانتيه، ويدعى هذا النجاج «أرخييل غولاغ» (١٩٧٣-١٩٧٦). [غولاغ: نظام اعتقال وقمع واستبعاد في الاتحاد السوفييتي].

إن سولجنسن إذا قد نخل الأندب الأوروبي عن طريق أقصوصة / تحقيق صحفي، دون أية حبكة لها. وقد اقتصرت على مخطط زمني (Chronotope) محدود بنقطة: أربع وعشرون ساعة من حياة «زك» (سجين مع الاشغال الشاقة) السوفييتي. والاقتصاد الصارم في الوسائل الفنية يتوافق مع فلسفة أوفر عمومية لدى الكاتب؛ ومن الممكن أن ندعوه «اقتصاداً تكشيفياً». وإن رفيق إيفان، معمداني يدعى أليوشا (وذكر اسماءها، بالطبع، باسمي إيفان وأليوشا كارامازوف)، قال هذا لإيفان: «هم تفيدك الحرية؟ ففي الحرية، سيغدو إيمانك الأخير مخنوقاً من جراء الأشواك». ويستعيد مديح السجن المديح الذي قام به الرسول بولس، متوافقاً مع تقليد نام يهودي / مسيحي، تقليد يعزز الـ «أنا» في طور الأسر، في السجن، أو العسكر، بصفته صورة السجين الأسير ذاتها، سجين الزمان المنتهي من حكايته. وليس لهذا المديح أي شيء طارئ. وإيفان دينيسوفيتش - وهو فقط في المعسكر رقم سجل CH ٨٥٢ - استعاد كرامته الإنسانية في المشهد الشهير للجدار الذي يبنيه خلال تجمد تسقط حرارته إلى أقل من عشرين درجة، عندما يتجمد الملاط قبل أن يستخدم فيجب عندما يترتب أن تكون جميع الحركات دقيقة وسريعة. فمن موضوع لا فاعلية له، أصبح إيف الصغير، بفضل الجدار الذي يبنيه، لا بناءً وحسب، بل فاعلاً خلاقاً للتاريخ.

«الحلقة الأولى»:

إن الرواية «الحلقة الأولى» (١٩٥٥-١٩٥٨) تروي حوادث ثلاثة أيام من حياة بعض السجناء نوي الامتيازات، في سجن / مخبر يدعى «شارشكا»، والمهتمين بصنع حلال للرموز [في آلة الكترونية] حلال صوتي من أجل سجنائهم المستبدين، وهي رواية تصف أيضاً تحصين الـ «أنا» في نظام يفرض أقصى الحرمان. لكن الأمر هنا يعني علماء ورياضيين وتصير مرجعيات سولجنسن الثقافية أوفر دقة. فإن المدعويين لسفينة الـ «شارشكا» أناس رواقيون (Stoiciens) قد قرأوا الفيلسوفين سينيكا ولابوتيتي La Boétie وهم أناس «روزيكروسيون»

يتابعون لأخوية صوفية ذات نزعة مسيحية متشددة [Rosicrucians] ينجزون أعمال الروح السرية. أما شكل حوارهم فهو يثير عمداً ذكرى شكل الحوارات الفكرية الأولى والكبيرة في الإنسانية، أي حوارات سقراط وتلاميذه، كما أوردها أفلاطون، وبتعبير آخر، هذه الحوارات هي تمرس في الجدلية الفلسفية حول حرية الإرادة وتحرير الإنسان.

وفي هذا النص لخدمة تحصين الـ «أنا» نكتشف لجوءاً منتظماً إلى السخرية، وهي وثائق الكتاب الحقيقي الوثيق. وإحدى أفضل الصفحات هي الحديثة modernisation الساخرة لموضوع الملحمة القروسطية «مقالة نظام إيغور المأثورة»: فالسجناء إبان راحتهم يتخيلون دعوى الأمير إيغور حسب شرعية النظام السوفييتي الأولية، ويقضي الأمر بهم إلى مقطع بسانة قانونية ساخرة بمقدورها أن تدلّ ذهننا إلى رابليه [الأديب الفرنسي] Rabelais.

«جناح مرضى السرطان»:

كان سولجنستين رياضياتي من حيث تأهيله، وأبطال «الحلقة الأولى» رياضياتيون في سجن الأشغال الشاقة (كما كان الكثير منهم، ومن بينهم توبوليف)، ولتأليف الكتاب أيضاً دقة رياضياتية صارمة، بحيث يتيسر القيام بمخطط هندسي لتتبع الحوادث في هذا المؤلف. وغليب نيريين هو بطله المركزي «الساعي إلى الحقيقة»، وهي في آن معاً علمية ومعنوية من جراء غموض التاريخ وسره. فمتى يا ترى تحول حلم التحرير مشروعا للاستعباد (Esclavage)?

الشخصية الثانية التي يفضلها الكاتب هي المذمّم المحتج الصغير الذي يُقاوم بخشونة. وكذلك سيكون وضع السجن القديم أوليف في الرواية «جناح مرضى السرطان» (١٩٦٣-١٩٦٦) التي تضم في مجمل غرفة للمرضى مجموعة عينات من المجتمع السوفييتي، الخاضعين بأجمعهم - كما في قصص تولستوي - لتساؤل الموت. لكن القصّة تبلغ فحامة ما في داخل كوايبس روسانوف، المخابراتي المكلف برقابة الشعب، الذي يحلم بفنائة شابة تزحف إلى نبع ماء. هذا النبع الحي الخبيء، هذه الروحانية المستوردة، نجدهما في أقوال ستيفاني الهرمة إلى نيوّمكا الشاب، في حكمة الزوجين كادمين خلال مفاهما بأسيا الوسطى، وفي الأعراف وحتى في السكنى

الأوزبكية، المنكفئة بتماسها إلى الداخل. ليس «جناح المسرطنين» مجرد استعارة للسرطان الذي ينخر البدن؛ إنه أيضاً قصة مليئة بالانضارة وإضفاء المأسوية (Dramatisation) على وضع الإنسان المصاب بمرض عضال. وهو أحد أجمل القصص المستلهمة من حوار الإنسان مع الموت المؤلف على ذات جسمه. وتتوافق الرواية هذه مع تجربة عاناها المؤلف عينه، فيما لبث على قيد النيد في آسيا الوسطى. وفي عام (١٩٦٨)، خاطب الكاتب مؤتمر الكتاب الذي أوشك على الانعقاد إبان الظهور في البلاد الأجنبية، لروايته الهامتين المحظورتين في الاتحاد السوفييتي؛ فاحتج على حظر روايته «جناح المسرطنين». وتصدى أيضاً للرقابة، وطالب بإعادة الدعاوة في الأمور العامة، وبعبارة أخرى، بالشفافية (Glasnost)، هذه اللفظة المعدة لتطورات جديدة عقب عشرين عاماً [مع انقلاب غوربتشيف، ١٩٩١].

«أرخيبيل الغولاغ، Goulag:

ألف الأديب «أرخيبيل الغولاغ» في الخفية، ثم روي في عدة ملاجئ، ولم يشاهده الكاتب يوماً بكامله على طاولة عمله. هذا الكتاب صرح يفوق المؤلف من كتابة تتطوي على اعترافات حول التوجّه المذهبي البدائي للمؤلف وعلى عجرته كضابط سوفييتي وجبّنه إبان اعتقاله الشخصي وإقامه في سجنه المنفرد الصغير [زنازته] ونقله من معسكر إلى آخر، وهو تاريخ كامل لأخبار معسكر الاعتقال في العالم وفي روسيا. إنه موسوعة لوضع السجون والمعتقلات قبل ستالين وفي ظل حكمه، وتذكر فلسفي حول العلاقات ما بين الطوباوية والعنف، ولاسيما تأمل راهن للواقعية حول تأثيرات المعسكر الإيجابية والسلبية على الإنسان.

ومناهضة للكاتب فارلام شالاموف (Varlaam Chalamov) مؤلف «قصص كوليام» والذي يصف سلخ الإنسانية المحتوم عن الإنسان في المعسكر، شرع سولجنستين - رغم أنه لا يخفي شيئاً من إفساد الكائن البشري في مصانع اللاإنسانية، في كتابه (٥) «النفس والأسلاك الشائكة» - يثير ذكر أوضاع قذاسة في المعسكر، أوضاعاً تمثّل سهم صرح كاتدرائية، والحجّة المركزية لهذا السعي الخلاصي الواسع النطاق، ألا وهو «أرخيبيل الغولاغ».

إنَّ السخرية اللاذعة، ومقارنة متتالية ومتهكمة بالعنف «البدائي» لما قبل النظام الكلي المستبد، وأحياناً غنائية كثيفة، واعترافات منتهية، وأنماط بروز الصلاة، إن كل ذلك يجعل من هذا النتاج أحد أعظم آثار الأدب الروسي، بل صرحاً حول الإنسان على قيد الاعتقال والسجن، صرحاً أفسح رحابة بكثير من «البعث من الموت» للأنيب تولستوي، ومن «جزيرة ساخالين» للأنيب تشيخوف، وحتى من «ذكريات منزل الأموات» للأنيب دوستوفسكي -وها هي ثلاثة أعمال أدبية من الطبيعي أن نقارنها «بالأرخييل». والصلة مع «يوم إيفان نينيسوفيتش» صلة جليّة، لاسيما وأن المؤلف في «الأرخييل...» يخاطب إيفان الصغير كما خاطب دانتية فيرجيل في «الكوميديا الإلهية»، راجياً إياه أن يصير نذله....

«العجلة الحمراء»:

أطلقت مصادرة مخطوط «الأرخييل» عام (١٩٧٣)، حادثة العراق الأخيرة ما بين السلطة السوفييتية والكاظم. غير أن مشروعاً آخر بات يلاحقه دون انقطاع، وهو مشروع محاولة تاريخية واسعة النطاق بغية أن يعود مجدداً إلى المصادر الأولى للمنحى الشمولي [الكلي] المستبد في روسيا، وأن يفهم مجرى الانزلاق المشؤوم القاتل.

أطلق اسم «ثورة ١٧» (R-١٧) على هذا المشروع، وذلك في لغة الأنيب المرموزة. وقدم «العقد التاريخي التالية: «آب / أغسطس ١٤»، «تشرين الأول / أكتوبر ١٧»، «آذار / مارس ١٨»، في ثلاثة مجلدات باتت إيقاعاتها متناقضة بإحكام بارع. ويقوم المجلد الأول «آب / أغسطس ١٤» بتأوب مشاهد السلام والازدهار المدنيّين (وقد باتا مضطربين من جراء النزعة الإرهابية وزينان الأذهان) وبين مشاهد الحرب العالميّة الأولى، المشاهد التي يهيمن عليها انكسار الجنرال سامسونوف، قائد الجيش الروسي الأول في غابات بروسيا.

ما يُنظّم الكتلة الروائية والمأساوية للأبناء هما استعارتان كبيرتان: استعارة بهلوان السيرك إبان المشهد العظيم لاغتيال رئيس الوزارة ستوليبين عام (١٩١١) بمدينة كييف؛ والمشهد العظيم الذي شوهد ثانية بارتجاج فني (Flash-back) أي مشهد «الحب» المدروس على بيدر درس الحرب، «الحب» بمثابة الرجال، الأسرة الإنسانية الروسية. ويُرمز إلى هذه العائلة الروسية ذاتها

بمجموعة الناجين الصغيرة من المتقائلين والذين تملّصوا من التفاف الألمان حولهم. وقد أثار حماسهم عقيد شاب يدعى جيورغي فوروتينسكي. فهذا الضابط قد احتفظ بشعور الشرف واكتسب مشاعر الأسرة الروسية، وبنقة قرب هؤلاء الناجين، ولاسيما منهم قروي شاب، أرسوني بلاغوداريوف.

يغدو الإيقاع، بصورة متعمدة، بطيئاً في مجلد «أكتوبر ١٧». بعد أن استقرّ وضع الجبهة، وبات الأفراد ضحية لتأنيب الضمير وطلب التوبة. وأخيراً، في مجلد «مارس ١٨»، رغم ضخامة القصة، أمسى الإيقاع مهشماً، وفي كل حين متقللاً بالتضحية والخيانة. وإن الأحلام والمناقشات الفكرية وطقوس الكنيسة، تتناوب مع جهود مدهشة لسبر سيكولوجية القيصر وأسرته، مع تدخلات في عالم التعصب وعالم الحوار الفردي، حوار لينين، ومع استطرادات مسهبة تعليمية، مطبوعة بأحرف صغيرة. ويقدم كل هذا مناظر بانورامية للحوادث أو تفسيرات للمناقشات البرلمانية أو بعض «الفصول / الدواجز» أو تتطابق هذه الفصول مع وسولس بصري حقيقي لدى سولجنستين المتمتع بنظرة مخرج مسرحي، وبميل جلي إلى المسرح وإلى رمزية العمل المسرحي القوية (فقد كتب خمس مسرحيات، ثلاثاً منها عن المعسكر، وواحدة عن الحرب، وواحدة حول أخلاقية العلم (Ethique de la science)).

ينطوي نشر هذه الكتلة الضخمة جداً من الكتابة: «العجلة الحمراء» على شيء مفارق، ونصّب فيها سولجنستين نفسه محامياً عن نوع من التزهّد أو الصيام من أجل روسيا. لكنّه، في شأن هذا الصيام، راح يراكم الكتل السردية القصصية. وأسف على افتقاد حس الأشياء الطبيعي وحس النمو العضوي للتاريخ. لكن، كلما تقدّمت بمقدار أوفر روايته التاريخية الخاصة، كلما نما بنفس المقدار كل ما هو وثائقي على حساب الأسطورة، فظهرت فرضية هذا البحث المركزية ظهوراً قل وضوحه. فإنا نرى هل يستطيع حقاً افتقاد الشرف في كل فرد يشرح مثل هذا الزيفان؟ وهل التحرك البرلماني في «الدوما» (جمعية روسية شكلت عقب ثورة عام ١٩٠٥)، الذي برزت أهميته بطريقة ساخرة لاذعة، هل يستطيع وحيداً أن يفسر تفاقم الكذب في البلد؟ ويبدو الكاتب نفسه، بكل خطوة يخطوها إلى الأمام، فاقداً ثقته في منحى توجهه. وكما هام الناجون من كارثة سامسونوف في الغابة البروسية، فعلى هذا المنوال، راح الأديب يهيم

في متاهة من الحوادث التي أحصاها يوماً فيوماً، بل أحياناً دقيقة دقيقة. فلم يعد ثمة سوى نتف من الدلالة، الهيكل الأرثوذكسي. وليتورجياه [الشعائر الدينية المسيحية]، وبعض الأفراد الأتقياء أنفسهم (ومنهم شلياً بتيكوف البوشفي الذي تواجد فيه مجدداً التراث الصارم لأسرة من المؤمنين الهرمين)، وأمنيات بعض الحكماء كمثل «العالم الفلكي»، فارسونوفيف، الشخصية الفلسفية المركزية، وقد بدا ملهماً من المفكر الأرثوذكسي الغوصي [الذي يقول بقدرة العقل على الادراك Gnostique] نيكولا فيدورف، صديق تولستوي.

المساجل Le polémiste:

الجانب الثالث الكبير لهذا العمل هو الجانب السجالي Polémique. فمن رسالة إلى قادة الاتحاد السوفييتي (١٩٧٤-١٩٧٦)، إلى الكراسة: «كيف يعاد تنظيم روسيا»؟ وقد صدرت عام (١٩٩٠)، وسعى الكاتب إلى وضع برنامج لبذده. فكان حقاً أحد الأوائل في التحرر من المخططات التقدمية التي استتبطتها الطبقة المتطورة الروسية في أواخر القرن العشرين. ولكونه موالياً للعرق السلافي (Slavophile) في السعي إلى تحسين الفرد والمجتمع بالأحرى، راح يبحث في مضمار الكانتونات السويسرية وموازياتها الروسية التي أنشأها إصلاح حكومة الكسندر الأول المحلية، عن مبدأ اتحادي (Fédératif) تهدف إتاحتها إلى تنوع التعبير لكل فرد في روسيا.

من ثم، ولأنه يزعم التحرر من نموذج للثورة فقد لبث الغرب يتوخى دوماً فرضه على روسيا، فكان أوفر أوروبية مما يظنه الكثيرون؛ وإذا أراد تفكيك وحدة روسيا لصالح تنوع كلما عرفته سياسياً إلا في القرنين ١٢ و١٣، اقترح على بذده رؤيا «سويسرية» للمستقبل. اقتراحاً يمثل تحدياً مدهشاً للبلاد التي تمتد على مساحات شاسعة جداً، والتي وصفها هو ذاته وصفاً صوفياً فائقاً في «الحلقة الأولى». ولا بد إذا لهذه الملاحظة أن تتوَّع بمسحة مُستدقة المصنف الثنائي: (Diptyque) السياسي الكلاسيكي الذي شكَّله مواقف ساخاروف ومواقف سولجنستين كما قد تجاوزت في مطلع عقد السبعينات، ولاسيما في مؤلفات ساخاروف خلال «بلدي والعالم»، و«أصوات تحت الركام» (١٩٧٠) لسولجنستين ومجموعة من أصدقائه. وأحدهما على مزيد من الديمقراطية، والآخر أشدّ ديناً، فهما يشكلان زوجين نموذجيين للمعارضة ما

بين الموالي للعرق السلافي وبين الموالي للمنحى الغربي. لكن، يترتب علينا عدم النسيان أن هذا وذلك كانا أخوين من بدء البداية، وأنهما عادا أخوين في مكافحتها الشيوعية الكليّة [الشموليّة]. وفي مذكراته تحت عنوان «السندانية والعجل» (١٩٧٥) نجد رسماً آية من الجمال لشخص ساخاروف.

التعبير الروسي:

إحدى الميزات الكبرى لتأج سولجنستين وأسلوبه الإنشائي هي لجوؤه إلى الأمثال. وإن ما يستقيّه من علم المثل الروسي يجعل علم نحوه الخاص (المختلف جداً عن اللغة المبيّنة منطقياً) مستسخاً عن اللغة الفرنسية التي نجدّها في الروايات الروسية الكبيرة طوال القرن التاسع عشر. فقلّما كان ماضوياً Passéiste بل لبث هذا الأديب مجدداً للغة، مقدّماً. وفي هذا الشأن، بوسعنا مقارنته بالناثر ريميزوف، وبالشاعرة مارينا تسفيتايفا. وما يُقرّب من الناثر هذا، الميل إلى الأسلوب الشعبي، إلى الإيقاع الإنشادي في نثره، نثر يجري دوماً في نفحات غنائية مديدة أو قصيرة على غرار جملة شعريّة وجيزة مُرنمة (Verset)، وما يُقرّب من الشاعرة هو السرعة النحويّة الخارقة، واللجوء الدائم إلى بتر الجمل (Anacoluthie) [فتقدو فاقدة أحد عناصرها، أو تبقى غير مكتملة]، وإلى استغلال جميع الموارد التأثيلية (علم أصول الكلمات وجذورها Etymologie) للغة الروسية، الموارد الباقية في حالة القدرة الكامنة (Potentialité). فإن قاموس التعبير الروسية، التي لا بد من إحيائها مجدداً، نشره الأديب لتوه في موسكو، وهو معجم ضروري جداً لفهم إصلاح لغة لا يمكن فصله عن نتاجه الأدبي.

إذاً، سولجنستين شاعر، ولئن ظنّت جميع أعماله تقريباً نتاجاً نثرياً. إنه شاعر وأحياناً ما خلق حقيقةً من التأمل الشعري أو الديني الكثيف. كوصفه لشخص ماتريونا، مؤجّرتة الهرمة، في قصة «مَنْزِل ماتريونا» (١٩٦٣). إنها كائن فظ يفقد للنعموة، ولكن هذه المرأة تميّز لحناً من غليناكا يُذاع بالراديو دون أن يكون لها أقل فكرة عن تاريخ الموسيقى الروسية، وهي، بنغمتها الموسيقية، المنمّقة بالأمثال الشعبية، تعيد السلام إلى قلب سجين الأشغال الشاقة سابقاً الذي أتى ليسكن عندها. قد قال عن ذلك: «وكنّا جميعاً نعيش إلى جانبها، غير مدركين أنها ظنّت «الكائن البار» الذي يتحدث عنه المثل، والذي لم يترك القرية بمعزل عنه ولا المدينة، ولا أرضنا بكاملها».

كَلَاوُس (وُلِد عام ١٩٢٩)

«نن أراه، ولكن سيأتي اليوم الأبدى لنهاية العالم».

(هوغو كلاوس Hugo Claus، فُدر)

إنه كلاوس أو «العَمَلَق الفلامانكي». وقد ارتدَّت تسميته التي أطلقها عليه المعجبون به مسحةً من السخرية، فهي تلبث حقاً جديرةً به، حيث أن كلاوس، مؤلف قرابة مئة كتاب، هو الأديب الأعزّز إنتاجاً في جيله. وبعبريته الخلاقة وذات الأشكال الكثيرة التوّع (Polymorphe)، ظلّ المعلم الكبير لهذه اللغة الهولندية التي كان يحكيها في بلجيكا وفي البلاد المنخفضة عشرون مليوناً من الأشخاص تقريباً.

«فلاندر النبيّة، حيث يندفأ الشمال وقد بات مخدراً

بشمس قسّطائه، ويتزاوج مع الجنوب».

كذا شعر فيكتور هُينغو بطابع فلاندر الهجين، وهي التي تتموقع عذ تقاطع الثقافات الجرمانية واللاتينية. وهذا الموقع هو الذي جعلها ساحة قتال أوروبا؛ بل جعل منها أيضاً مفترقاً تجارياً وصناعياً يميل إلى النزعة الدُولية البينية Internationalisme وإلى منحى تعدد اللغات Multilinguisme. ومعرفة اللغات هذه تتيح للفلامانكيين أن ينعموا بالتأثيرات الأجنبية الأوفر تنوعاً. ومن هؤلاء كان هوغو كلاوس.

الكوزموبوليتي [مواطن العالم Cosmopolite]

لكونه ابناً لعامل في المطابع قد غيّر إقامته عشرات المرات. ولد هوغو كلاوس في مدينة بروج (٥ نيسان / أبريل عام ١٩٢٩)، التي غدت، في

نظرة، رمز فلاندرز التقليدية الكاثوليكية والفولكلورية. وعقب طفولته في مدينة كورتريه، المدينة البرجوازية الصغيرة، هرب من المنزل الأبوي وصار عاملاً موسمياً في شمال فرنسا. وصادف في باريس انتونان أرتو فاعتبره كوالدٍ ثانٍ له. وإلى جانب الرسامين بالألوان الموالين للحدث في حركة كوبرا، وإلى جانب الشعراء الهولنديين التجريبيين القاطنين عند ذاك في باريس، شارك في الثورة الطليعية لفن ما بعد الحرب. وغدت أعماله، منذئذٍ، مدموغة بكلٍ من السورالية والالتزام السياسي.

بصحبة رفيقه إليّ أوفرزييه الهولندية التي منّلت تحت اسم نورين في بعض الأفلام الفرنسية، مضى في عام (١٩٥٣) إلى إيطاليا حيث تلقن معرفة الوسط السينمائي. فأقام في إبيزا، ثم عاد إلى فلاندرز حيث بدأ مهنة مثأثة كشاعر، وروائي، ومؤلف مسرحي، وكتب سيناريوهات، ومخرج مسرحي، ومخرج أفلام سينمائية، ورسام بالألوان Peintre، ومصمم (Dessinateur).

وفي عام (١٩٦٠) مع مؤلفين مثل كلود سيمون وإيتالو كالفينو، قام برحلة للدراسة في الولايات المتحدة والمكسيك. وحتى عام (١٩٦٦)، سكن في غاند، المدينة الصناعية والمتمردة في القرن ١٩، والمعارضة لمدينة بروج القروسطية المتصلبة. ثم حلّ خلال بضعة أعوام، بأرياف فلاندرز الشرقية.

قام كلاوس في نهاية الستينات بدور هام في حركة المشافقة التي سعت إلى إصلاح السياسة الاجتماعية والثقافية في فلاندرز. وخلال مهرجان كنوك التجريبي عام (١٩٦٧)، صدم الرأي العام، إذ أخرج على المسرح ثلاثة رجال غراة يمثلون كيانات ميتافيزيقية [ورائية]. وفي سنة (١٩٦٨)، زار كوبا وتغنّى بثورتها في كتابة «كوبا الحرة». وهاجم السلالة المالكة البلجيكية في مسرحيته «حياة نيوبولد الثاني وإنجازاته» (١٩٧٠). ثم أنطلق إلى أمستردام (١٩٧٠) مركز الحركة التقدمية في أوروبا. وارتبط هناك بالممثلة الهولندية سيذوا كريستي، «إيمانويل». وبرفقتها رحل عبر العالم ثم مكث في باريس. وعقب قطيعتهما عاد إلى مدينة غاند. ثم أقام هذا المترحّل nomade الدائم في جنوب فرنسا عام (١٩٩٠).

تم الاعتراف باكراً جداً بموهبة كلاوس، رغم انتقادات المحافظين. ولم تتأخر كثيراً موافقة الأجانب. فقد نال الكاتب الشاب عام (١٩٥٥) من يدي فرنسواز ساغان جائزة لونغيه - بو (Lugné-Poe) لأجل مسرحيته «أندريا أو مخطوبة الصباح». وتبعت ذلك بعض الترجمات الفرنسية لرواياته، ولبعض نتاجه المسرحي وقصائده. وبالتعاون مع المؤلف البريطاني كريستوفر لوغ، أنتج كلاوس ترجمة إنكليزية لمسرحيته «نهار الجمعة» (١٩٦٩). وإن ظهوراً مرموقاً له في البث المتلفز «مناجيات» بإشراف برنار بيغو وانتقادات ماذحة بصورة خاصة، جعلت من روايته «كأبة البلجيكيين» (١٩٨٣) نجاحاً للمكتبات في فرنسا. وعقب الترجمة الألمانية، صدرت النسخة الإنكليزية لروايته هذه في نيويورك سنة (١٩٩٠).

الشاعر الريفي:

إن كان كلاوس منتمياً إلى وسط برجوازي صغير، وسط متقف من جانب أبيه (كان والد جدّه حاجباً، وجدّه مفتشاً للتعليم الابتدائي، ووالده عاملاً في الطباعة)، فقد لبث مفتوناً بالوسط الزراعي منبت والدته. وكلاوس الأفضل في أنه استطاع مصالحة هذه المجموعة من المواضيع الدقائيقية مع تقنية النزعة السوريلالية التي سبق لها حتى ذاك الحين أن فضلت حياة المدن. وفي أحد دواوينه التجريبية الأولى «تأنكريدو ما تحت الصوت» (١٩٥٢)، وجّه قصيدة غنائية إلى منطقة مسقط رأسه، فلاندر الغريبة. وهذه القصيدة توليفة، تجمع منحى المحلّة الأقاليمية والانتقاد الاجتماعي بإستذكار الطبيعة والتعبير الفردي، وبتقاليد نزعة المنحى العصري.

في عام (١٩٥٤)، وهو يناهز الخامسة والعشرين من العمر، نشر الشاعر ديوانه المنجز الأول تحت عنوان: «قصائد أوستاكر». وتعمقت فيها الموضوعاتية [جملة مواضيع يطرّقها الكاتب Thématique] الزراعية، بوسيلة ميتولوجيا للنباتات وتحليل ذاتي يعكس أصداً فرويدية. وطبقاً لنموذج «الأرض الناقلة» للأيب ت.س. إيليوت، فسّر الشاعر خرافات النباتات في إطار أنثروبولوجي [Anthropologique] ووجودي، معارضاً الثقافة المستلبة

والهتامة بالطبيعة التي تحرر وتبث الحياة. وإن أسطورة أوديب الحاضرة أينما كان في نتاج كلاوس تسقط على خرافات الطبيعة، بحيث تغدو الأم مائلة للأرض، والأب مماثلاً للإله العقيم والمنازع وهو إله النباتات؛ والابن مماثلاً للإله المبعوث من الموت، عشيق الأم الجديد. وإن الأب والأم، تكونهما مرتبطين في معركة لا هتة لها، يصبحان رمزين للطبيعة والثقافة. فالابن / الإنسان، رغم أنه مجذوب بأمه غريزياً، يعي في النهاية ضرورة إدماج المركبة (Composante) الأبوية في سيرورة نصجه.

المؤلف المسرحي والتناص^(*):

كان كلاوس عصامياً قد قرأ كثيراً، متروداً بأخر أخبار التطورات الدولية. وفي أعماله المسرحية، خاصة، تجلّى اهتمامه بالحديث هذا بالتقليد والراهنية الأدبية. وقام بترجمة وبقبّاس عدد وافر من آثار مؤلفين مسرحيين: جورج بوشنر وكريستيان ديتريش غرابه من الألمانية، وسيريل تورنور وبن جونسون وويليم شكسبير ونويل كووارد وسامويل بكيت وكريستوفر لونغ من الإنكليزية، وفيرناندو دي بوخاس وفريدريكو غارسيا لوركا من الأسبانية، وفرنان كرومليوك وجاك أوديبرتي من الفرنسية. ويقاچنا كلاوس الموالى لنزعة الحداثة Moderniste بتكيفات للمسرح الكلاسيكي. وفيما لبث يستخدم ترجمات وسطية، قام بتعديل مسرحيات لسوفوكليس وأوريبيديس وأريستوفانس. كما تحاشى التفعيل التافه، فنجح في إبرازه قيمة هذا المسرح الإغريقي، تطلّعا منه إلى جمهور عصري.

تتكشف غريزة المؤلف المسرحية، بوجه خاص، في تكيفاته مسرحيات سينيكا. وإن المسرحيات الأساوية المثفخة الطنانة لهذا المؤلف الروماني، والتي مجنتها النهضة والباروكية، وأبغضها المنحيان الكلاسيكي والرومانسي، مسرحيات غدت تتعم بحياة متجددة بفضل معالجة كلاوس العصرية. وعلى غرار الاقتباس الذي قام به انتونان أرتو عام (١٩٣٣)، أخرج كلاوس مسرحيته «ثيغست» سنة (١٩٦٦). وفي هذا الخليط من الشّاعة الشديدة (Grand guignol)

(*) [التناص (Intertextualité): جملة من العلاقات ما بين نصين أو أكثر]. [المترجم]

ومن منحى مذهب الشكلية Fromalisme، كما يصفه هو عينه، لا يتحاشى
الفضاعة الساخرة ولا لغة سينكا الحكيمية، مبدئياً بذلك تلاؤمات «الانحطاط»
الروماني مع نزعة الإثارة Sensationnalisme المعاصرة.

إن تكليف «أوديب» (١٩٧١) سينكا، المنتمي إلى المسرح الطقسي
لكل من بيتر بروك وبيتر فيس، يُقدّم قصة البطل الثيبي بصفتها إزالة
للنزعات الاجتماعية وحتى الإجرامية بواسطة ضحية [كبش للمحرقة].
وتوضح النسخة الشعرية لمسرحية «فيدر» (١٩٨١) الثنية في عقدة أوديب
الكامنة. فالأوطي المستقر وهو هيبوليت يحجم عن ارتكاب المحارم مع زوجة
أبيه ويحكم عليه والده بموت رهيب. وفي هذه المسرحيات الثلاث، يستبدل
كلاوس أخلاقية سينكا المتصنعة التي تعظ بموقف فيلسافي أمام العذاب
الإنساني، بأخلاقية اليأس الوجودي Existentiel [أي مجرد الوجود].

تشكل تكيفات adaptations كلاوس المسرحية جزءاً من ممارسة نصية
بينية توجد في آثاره الشعرية والروائية. ولكونه مؤلفاً سباقاً لعصره، فهو
يعتبر الأدب بمثابة كنز لمواضيع وتقنيات وليس عليه سوى الاستقاء منها.
وعلى نحو يعارض المحاكاة الكلاسيكية، تستطيع عملية الاستشهادات
والتلميحات أن تقوم بوظيفة نقدية، بل هدّامة. وتشكّل جدلية التأكيد أو النفي
للتقاليد الأوروبية أحد الجوانب الأروع سحراً في نتاج هذا المؤلف الفلامانكي.

الروائي السياسي:

سبق للأديب أوغوست فيرميلن، قبل الحرب العالمية الثانية أن أوصى
بتجاوز كل موقف للمحلية الإقليمية. فكان على الحركة الفلامانكية أن تدمج
طموحاتها إلى الاستقلال الذاتي في توليفة واسعة لأوروبا جمعاء، دون أن
تتكرر، مع ذلك، لفرديتها (Individualité). وقد لخص هذا المبدأ في الشعار
التالي: «نريد أن نكون فلامانكيين أوروبيين» وفي هذا البرنامج بالذات تدرج
آثار كلاوس الروائية.

وكان كلاوس، في البداية، ناقداً لنزعة المنحى التقليدي وللنزعة الريفية
Provincialisme وقد بات المجتمع الفلامانكي تحت هيمنتها.

وهكذا فإن الرواية: «في شأن دينيه» (١٩٦٣) تصف انحطاط الشخصية الرئيسية، والمراهق المنحرف جنسياً، في وسط من المراءة حيث تلبث بلاهة الأسرة الغبية (Crétinisme) والهرجوازية الصغيرة أقل إغاظه من نزعة المنحى التعقلي [تحكم العقل في كل الأمور Intellectualisme] لدى الكاهن.

أما رواية «الدهشة» (١٩٦٢) فهي تقدّم لنا أحد المفكرين، أستاذاً في اللغات، أمسى ضحيةً لنزعات استبدادية ساحرة لم تزل حية في فلاندر ما بعد الحرب. والبطل الذي يتوخم اجتثاث ذاته من نفوذ والنته، فيما بقي يبحث عن أب قوي، شرع يتماهى بزعيم أسطوري. وحينما يُدرك بطلان هذا المثل الأعلى، يفقد كل أمل له ويغور في الجنون. وسوف يُنبذهُ الذين يعيشون في أوهام مجاملة للنظام القائم.

«أحياناً، فيما كنا ننتزه برشاقة، على رصيف مدينة لوساند، ملكة التواطى، وإذا بنا نشاهد رجلاً قادماً إلى ملاقاتنا، بوجه ناله معذب وقد بات ذابلاً.

فغالباً ما تنسب هذا الصنف من الأمور إلى الإفراط في الشرب أو من معاشرة النساء. وأحياناً لا يتجنى الوضع على هذا المنوال. وفي بعض الأحيان، نون أن يكون هذا الإنسان كريهاً، ولا سيّئ الحلاقة لثقفه، لا ننعرف عليه كفرد من خاصتنا، بل بالأحرى كإنسان مُحرج مضغوط عليه. فنحن نجعل هذا الصنف من الأمور، ولا نرى أنفسنا، البكة، محرّجين ورائحين تحت الضغط علينا. ولا نحب من الناس من هم كريهون غير مسؤولين، ومنعزلين».

وفي مؤلفه «كأبة البلجيكيين»، يصف كلاوس، بطريقة تتسم بنفس المقدار من الابدال والحيرة، تصرف مواطنيه إبان الحرب الأخيرة. وإن وصفه لشخص فلامانكي سئاس، مرءٍ، متعاون مع الغريب، أحمق، أكون، تاجر، أعراقى، جبان، ساذج، متشدد، طامع في الاستفادة، كذوب، وصف

يُذكر بنزعة واقعية وبرويغيل وإنسور الكاريكاتورية. ورغم ذلك، فهذه الرواية (وكانت رواية التدريب) تبيّن أيضاً كيف يستطيع فرد موهوب أن يتملص من وسط خانق بهذا المقدار الشديد. فالبطل، الصبي الذكي الأريب، يشكل لنفسه رؤيا تتعم بمزيد من الحرية والانفتاح، وهي رؤيا العالم، فيما يظل يكتشف ويتلخص الطليعة الأوروبية.

إن «الفن المنحط» الذي نبذه النازيون وممثلو الثقافة الفلامانكية سوف يستخدم نموذجاً للمؤلف الشاب. وكما كان جويس في «وصف الأذنان بنفسه»، فإن كلاوس في «كآبة البلجيكيين» يرفض دناءة بلده الأصلي لكي ينعزل داخل «الصمت والمنفى والحيلة» من الفن. ولكن، على غرار جويس تماماً، ظلّ مفتوناً بإقليم الأمومة هذا الذي سيحاول تكرار خلقه بشكل يغدو أسطورياً. وإن مثل هذا التحول الجوهرى (Transsubstantiation) للواقع الحقيقي التافه يفترض مزيجاً نادراً من المذهب الواقعي والتخيل والحساسية والحدس والذكاء وجعل الأمور موضوعية [خارج الذات Objectivation].

نزعات وشخصيات بارزة معاصرة

ليس الحاضر، حتى الآن، جزءاً من التاريخ. ولا يغدو جزءاً من «التاريخ» إلا بعد أن يكون التباعد الزماني قد أتاح تحديد النزعات والحركات التي خلفت ثراً ونفوذاً، وتحديداً لمن ظهرت حقيقتهم بأن جهودهم أُمست باطلنة. والأمر على هذه الشاكلة في مضمار الأُنب. ومن ذمّ لا نستطيع حالياً أن نكتب «تاريخاً» للأدب الأوروبي لما بعد عام (١٩٦٨). وبالأحرى سنقدّم في هذا الفصل تعددية لمناحي وشخصيات عظيمة لكي نُقدّم فكرة عن المدى والفحوى والحيوية في الأدب الأوروبي المكتوب والمقروء في أيامنا هذه بذاتها.

حين نطرح السؤال: وما هي بعد الحداثة؟ قلما نحسب أننا نستطيع جمع كل هذه المناحي، جميع هذه الشخصيات الهامة الراهنة تحت تسمية «مذهب ما بعد الحداثة» - ولا تحت أية تسمية وحيدة، مهما تكن. بيد أن النظريات التي لبثت منذ عام (١٩٦٨) تواجه العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، بصفتها واردة عقب ما دعي الحداثة، قد نهضت بدور جوهري. ولم يتيسّر التفاهم يوماً على ما ينطوي عليه بدقة «ما بعد نزعة الحداثة». إلا أن فكرة «القطيعة» التي أحدثها تبني وجهات نظر جديدة لنماذج تختلف في تصوّر الوجود، بما في ذلك الفن والأدب، هي فكرة باتت معترفاً بها دون انقطاع.

وما بعد الحداثة؟

إن تاريخ هذه الفكرة معقد وملئ بالتناقضات. فما بعد مذهب الحداثة post modernisme، عقب دلالاته على أسلوب إنشائي دقيق، قد غدا خلال عقد السبعينات راية لمن يشرعون في مجمل العالم الغربي باتهامهم سيطرة الوظيفية Fonctionnalisme «ومذهب نزعة الحداثة». وهكذا، عقب الإنشاءات التكعيبية (Cubiques) والمتناظرة والقياسية، التي نُصبت فقط في نزعة اقتصادية

ووظيفة، تكرر استخدام محسنات «ناقلة» في خليط من الأساليب والتعبير المعمارية المسقاة من عصور مختلفة. ولكن، في ختام عقد السبعينات وحسب وبفضل كتاب «الوضع ما بعد الحداثة» (١٩٧٩) الذي ترجم إلى غالبية اللغات الأوروبية، ومؤلفه الفيلسوف والمنظر الجمالي الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار (J.F. Lyotard)، ظهر ما بعد الحداثة بمثابة «الوضع» الأساسي لكل تبادل في المدلولية، ولاسيما في الفن والأدب. فهل يا ترى يمثل ما بعد الحداثة إذاً عصراً جديداً؟ عن هذا السؤال، أعطيت إجابات شتى. وهي متنوعة ولا سيما أننا في مجتمع انشغالي. وبرغم هذا، يتفق الجميع على الاعتراف بأن انعطافات لها مغزى ومدلولية قد جرت في المجتمع وفي عالم الأفكار.

التغيير معقد ومزدوج. فمن جهة، يبدو أن الفن على وشك «فقدانه» جزءاً من مدلوليته التقليدية كمضمار مفضل على صعيد المعرفة، كظاهرة تفوق المعقولة المسيطرة. ومن جهة أخرى، يكتسب التغيير أهمية جديدة. فالفن، بقدرته اللامحدودة على التصرف بجميع الطرق الجمالية والأسلوبية الإنشائية، يغدو عملية ذات دور دلالي (Sémantique) ويتحرك بكشفه أنه عملية ودور من الأدوار. ويسترد التغيير الجمهور الذي كان التجريب الحصري جداً (لكنه الضروري) لمذهب الحداثة يظل في طور نبذه.

ولكل هذا قيمة ولاسيما بالنظر إلى الأدب. والواقع المتجلي بأن «الروايات الكبيرة» قد فقدت، بصورة عامة، مصداقيتها بمثابة مرجعية ضمنية، وواقع يمنح وضعاً ثابتاً مختلفاً جداً للقصص المحلية. وينعم سرد القصة، مجدداً، بزمان مجده وفخره. لا كمجرد عودة إلى أسلوب الرواية الكلاسيكي للقرن ١٩، بل بصفته استخداماً لصفات وسمات هامة ينطوي عليها هذا الشكل الروائي، بما في ذلك وجهه المُسلي. وهكذا، ثمة آفاق جديدة تبدو متوفرة للأدب ويثرىها اللجوء الساخر إلى النصية البينية [أي مجمل العلاقات ما بين نصين أو أكثر Intertextualité].

يبد أن الصورة هذه ليست البتة أحادية الدلالة (Univoque). ففي آداب كل قومية وفي تاريخها، تتعايش أشكال شتى، ولابد لها، في واقع الأمر، أن تتاط بمستويات مختلفة جداً، من حيث التاريخ. وفي العديد من الآداب الأوروبية، على

سبيل المثال، الجيل الأول من الموالين للحدثاة لا يزال على قيد الحياة، وغالباً ما يتابع الإنتاج، وربما أيضاً يظل وفياً لبرنامجهِ البدائي. وهذه هي، بنقّة، «اللاتزامنية المتزامنة» (Non-Simultanéité simultanée) التي خلّقت تباعدات وفوارق هامة في تقييم مفاهيم ما بعد الحدثاة «postmodernité». وفي رأي البعض، كان ما بعد الحدثاة يستخدم رمزاً ظاهراً للتحرر من العقل القامع والإسقاط [عملية ينسب المرء بها إلى غيره ما له من دوافع Projection] لدى ما هو حديث، وما كان بوسع ذلك إلا الإقصاء في آن معاً إلى حنفٍ فلسفي وأخيراً حنفٍ جسدي للتفاعل. وفي رأي آخرين، كان يستخدم ما بعد الحدثاة إهانة تقوم على أساس انهميار القيم وغياب أخلاقي وكلاهما يسمان الصورة الإعلامية السطحية لعهد ما بعد صناعي (Post-industriel)، حيث حلّ الظاهر محلّ الجوهر.

وبمعزل عن ختم الجدال، من الهام هنا أن نعطي صورة نتعم بمزيد من الحياة عن بروز هذه النزعات المتباينة في أقطار شتى من أوروبا.

ما بعد الحدثاة Postmodernisme في أوروبا:

إن الجدال في ما بعد نزعة الحدثاة انطلق في فرنسا حول كتاب «الوضع ما بعد الحدثاة» لثيوتار. وليس هذا العمل تفكيراً في الجمالية بمقدار ما هو في «القصص الكبيرة» الأيديولوجية. ولاحظ المؤلف أن الإنسان ما بعد الحدثاة، في معرفته أو في أفعاله، لا يؤمن من بعد بهذه القصص لإضفاء صفة الشرعية L'égitimer. وعلاوة على هذا العمل، إنما الفلسفة خاصة وهي التي تفكرت في مفهوم ما بعد العصرية. وتجاوزت المساجلة في هذا الشأن حدود الأقطار، وقد جادل ثيوتار، مثلاً، مع الألماني يورغن هابرماس. لكن تبادل الآراء قد شمل أيضاً الأنغلو ساكسونيين (الأمريكانيين بارت وهاسان)، والإيطاليين (فاتيمو، إيكو)، والمولنديين. أما الألمان فهم الأشدّ معارضة لأطروحات ثيوتار. فالمسألة تطرح أيضاً في شأن الجمالية وفن العمارة والنقد الفني (كاترين ميلر، جان كلير، غي ساكاربيتا). بيد أن الجدالات لم تبلغ تماماً مضمار الأدب، وفي كل حال، لا نظرياً. ومهما يكن من أمر، شهد الأدب في نتاجه على جمالية ما بعد الحدثاة.

إضافة إلى فرنسا، غالباً ما تذكر إيطاليا كمهد للفكر والفن الأوروبي ما بعد
العصري (بيرنيولا، فاتيمو). وعلى الصعيد الملموس، أتى مذهب ما بعد الحداثة
ليشغل الفراغ الذي أحدثه زوال الألب الملتزم. فالتوليفات الأيديولوجية الكبيرة قد
سبق لها، في ختام عقد الستينات، أن كشفت النقاب عن هشاشتها النظرية
والعملية. وعقب فترة انتقال موالية للفرعة الطليعية المتشددة (Ultra-avant-
gardiste) ظهر أيضاً ما بعد مذهب الحداثة المنوطة بتيارات نظرية، مثل ما بعد
نزعة منحي البنيوية (Post-structuralisme) التفكيكية (Déconstructivisme).
وظهر مؤلفان برغم تعقيدهما، أصبحا كلاسيكيتين جديتين لما بعد الحداثة في
إيطاليا وأوروبا على السواء. وأحدهما هو «لوكان مسافر في ليلة شتوية»
(١٩٧٩) للأنيب إيتالو كالفينو، وموضوع الكتاب الربط ما بين مؤلف / قارئ /
تخيّل (موضوع بات عينا في شكل الرواية نفسه):

«أيها القارئ، أمل أنذك إليّ، فتمّة شبيهة تنابك، وها
هي تُغذي قلقك الشديد بصفنك إنساناً غيوراً لا يتقبل
نفسه بعد كما هو - لوميل - وهي تقرأ عدة
مؤلفات في آن معاً، ولكي لا تدع نفسها تُحبط بغدّة
بأمل خائب بوسع كل قصّة أن تُعده لها، قد تذرّع إلى
مطالعها سوية عدة حكايات في الحين ذاته.

(لا تظن أنك تنواري عن أنظار كتابك، أيها المطالع. وإن
الـ«أنت» الذي انتقل إلى «القارئة» بمقدوره، من جملة
إلى أخرى، أن يتكفى فيحق إليك مواجهة، ولا تزال،
نون هوادة، واحداً من عدة «أنت» ممكنة. ومن يجرو،
يا ترى، أن يدينك من جراء فقدانك «أنت»، وفقدانك هذا
كارثة ليست أننى من فقدانك الـ«أنا»؟ ولكي يغدو مقال
بالشخص المُخاطَب [أنت] رواية، ينبغي، أقله، اثنان من
«أنت» مُمَايزان ومُتلازمان، يعزقان عن جمهور من
«هو»، و«هي»، و«هم».

(إيتالو كالفينو Italo Calvino، «لو كان مسافر في ليلة شتوية»)

العمل الآخر هو رواية أومبرتو إيكو «اسم الوردة» (١٩٨٠)، ويتخذ شكل رواية بوليسية تجري أحداثها في القرون الوسطى وتعالج تكوين الفكر الغربي، ولا سيما بدءاً من مناقشة تبعيد سيميائي^(١) (Abduction sémiotique) وشامل. ويندرج هذان النتاجان في تقليد السرد الإيطالي لحوادث القصة، ولا يُقدّم مضمون السرد مجاناً للجمهور.

في غالبية آداب أوروبا الأخرى، لم يُؤلّد التطور، بالطريقة ذاتها، «نماذج» في الأدب ما بعد العصري بل على عكس ذلك، قد تمّ فيها استقبال بعض النماذج. فعلى سبيل المثال، في الأدب البلجيكي الناطق باللغة الفرنسية: الفرنكفوني، الذي جهل بوجه تامّ نوعاً ما الرواية الجديدة وغالبية الابتكارات الشكلية من عام (١٩٥٠) إلى (١٩٧٠)، والذي عزز استقلاله الذاتي مقابل الوسط الثقافي الباريسي. ثمّة جيل كامل من المؤلفين قد باشر علاقة جديدة مع القواعد الأدبية التقليدية. فالنهضة الحالية تتجلى قبل كل شيء بشكل حرص على اللغة وعلى أساليب سرد الحوادث، في المسرح (مع جان لوفيه رونييه كاليبسي) وفي الشعر والرواية على السواء. فهناك إذن نوع من تأثير التأخر في هذا الأدب. فعقب الأشكال الكلاسيكية لجيل يمثل: شارل بيرتان، جورج سيون، ألبير إغيسيارس، كانتستانتان بورينو... إلخ، شرعت الكتابة منذ سنة (١٩٦٨) تشتمل على جميع جوانب الحداثة، في زمن صارت هذه الحداثة الدريئة ذاتها لأيديولوجيا التفكيك التحليلي (Déconstruction). لكن هذا الالتقاء هو الذي يُؤلّد الصدمات الإيجابية التي تمّ تلقّيها مع روايات كل من: بيبير مارتينز، مارسيل مورو، جان لوي لبيير.

بعد سنة (١٩٦٨)، كان الأب البلجيكي الناطق باللغة الهولندية متأثراً بعمق بالميزات ما بعد الحداثة. فالرواية الإيمائية التقليدية ألحقَ الاتهام بها مجدداً. فسعى دانييل روبير يخش إلى العزوف عنها مقيماً تمييزاً داخل العمل الكامل (وتتصدى فيه الكتابة لجميع المواضيع القصصية، ومن بينها المتكلم «أنا» لسرد الحوادث) وذلك في: «النثر - المزيف» (حيث يختار المؤلف أن

(١) السيميائية: علم المنظومات التواصلية غير الأسنوية [المترجم].

يكتب دون أي موضوع). وتختلط الفئة الأولى الرواية والوثيقة والبحث والسيرة الشخصية، لكي تحاول التملص من فصل الأساليب والفنون. أما الفئة الثانية فهي تتوسل بكتابة مستقلة ذاتياً بصورة جذرية وليس لها أي لجوء إلى الحدث، بل هي بذاتها ابتكار يشكل حدثاً. وهذا الصنف من الذصوص النثرية قريب جداً من شعر يكاد يكون فلسفة.

في البلاد المنخفضة، وعلى العموم، أبدى النقاد رأيهم المتحفظ جداً، رأيهم المشكك حيال ما بعد الحداثة وحيال التطور الجديد في الأنث. فالفنان ما بعد الحداثة (Postmoderne) هو نهاب مسودعات التاريخ الهائلة والمفكر ما بعد العصري موال للتعدينية Pluralisme وهو فظيع، ومقتل حتى العبث. والأنث ما بعد الحداثة يستخدم شتى الأساليب الإنشائية وشتى الفنون في النص ذاته، ويستشهد دون تردد بأسلافه ويناقش حقيقة اللغة بوسيلة تقنيات عبثية، وعلى سبيل المثال: التضخيم بحدود قصوى لتفاصيل من الحياة اليومية... إلخ. ولكن، رغم كل هذه المواقف، أوشك مذهب ما بعد الحداثة أن يكون الموضوع المفضل لمنظري الأدب. وهكذا، فقد نشر هانس بريتس وثيو دهائن (Theo D'haen) البحث التالي: «ما بعد الحداثة في الأنث» (١٩٨٨). وتشكل المختارات «أبجدية باريابر» (١٩٩٠) مثلاً موقفاً على موقف ما بعد العصريين الفني.

إن مضمون مجلة الواقعية الجديدة (Néoréaliste) والدادائية الجديدة (Néodada) «باريابر»، تم تنظيمه مجدداً بترتيب أبجدي، وأنجز انتقاؤه وإتمامه على يد المحررين الثلاثة الأوائل للمجلة. فلا بد للآراء أن يختاروا مسيرتهم في المجموعة الضخمة التي تقدم لهم ما يقارب ٤٥٠ من إسهامات مختلفة جداً، تم التوقيع عليها بأسماء معروفة دولياً كمثل: بيكيت، ساتي، سفيرتز، ساندرا، بونج، بورغيس، كالفينو رويترزفارد، دوشان، ماريان مور. وفي هذا المنظور، ينبغي أن نذكر الكتاب الجماعي لكل من مارتان بريل وديرك فان فيلن: «قيماينات من عمل أمثل» لب CBA (١٩٨٧) وعلى العديد من البحوث والمقالات وملخصات أدبية وفلسفية، وقد صنف الكل تصنيفاً اعتباطياً حسب الأحرف الأبجدية الثلاثة الأولى.

قامت مسألة ما بعد الحداثة بدور متواضع بما يكفي في ألمانيا. فإن الفترة التي تبتعت (١٩٦٨) اتسمت بالتقليد الوثائقي (ومن بين آخرين: غونتر فالرأف) وقد استبدل هذا التقليد في عقد السبعينات بما يُدعى بـ «الموضوعية الجديدة». ومن حيث الموضوع الفلسفي، قد جرت مناقشات عديدة حول نزعة ما بعد الحداثة وفي أغلب الأحيان بقصد انتقاد المفهوم في مجمله، ونجد هذا الانتقاد لدى تلاميذ مختلفين من مدرسة فرانكفورت. ولكن، في عقد الثمانينات، نرى في الأدب ظهور «وداع بين الجدلية والتطور وللتقدم» وذلك مع مؤلفين مثل: بوثو شتراوس. وقد بدأ ينعم بالأهمية كل من التخييل المبدع [الفانتستيك] وسرد القصص، إلى جانب المرجعية الذاتية للنصوص.

ونجد ثانيةً هذه النزعات في الأدب السكندنافي. فعقب بعض الهيمنة من مذهب الواقعية الاشتراكية الوثائقية خلال عقد السبعينات، نرى في العقد التالي ظهور نهضة أدبٍ يمتثلُ بمثابة «شعر». وهناك أدب قصصي وخاصة ابتكاري يزدهر في الدنمرك مع مؤلفين مثل ستيند إغه مادسون، بيتر هو يهوولت وبيتر هونيغ (الذي قام ببدايات أعماله عام ١٩٨٩). ويسعنا أن نذكر، بالنسبة إلى النرويج «داغ سولستاد» الذي تخطى حدود نزعة الواقعية الاجتماعية، وخاصةً جان كجارستاد Jan Kjaerstad الذي يضعه مجمل مواضعه في مركز الرواية ما بعد العصرية الحالية في سكاندينافيا.

«كانت الهوائيات شبيهة بأصداف بلح البحر البيضاء، وبآذان منتصبة نحو سماء الفضاء. أحد الأمور التي يوسعها، حقاً، أن نغيظ نورويجياً، وهو، عندما يهدم الإعصار الهوائيات بأشكالها الهندسية المكافئة Paraboliques. يُحرم البلد بذلك من التلفزيون طوال أيام بكاملها. وفي هذه الغضون، لا أحد يقدر من بعد أن يجهل كون الترويج جزيرة خاوية، منعزلة عن العالم كل الاعترال».

من جانب آخر، وفي عام (١٩٨٧) قام كجارستاد، محرر مجلة «نافذة»، بمبادرة لمناقشة هامة حول ما بعد الحداثة في الأدب. وفي الدنمرك،

وجزئياً في السويد، عُرف مثل هذه المناقشة، بادئ ذي بدء، بمواقف قاطعة كما في: «مع أو ضد». وفي سنة (١٩٨٦)، نُشرت مجلة ثقافية دانمركية من تبعية ماركسية عدداً تحت عنوان: «ما كان عليه مذهب ما بعد الحداثة؟»، قاصدة بذلك أن هذه الظاهرة المخيفة قد انتهت دونما رجعة حقاً. وإن أصنافاً لتعزيم المعارضة للمفهوم بذاته لم تمنع، رغم ذلك، ظهور فن وأدب لهما جم من الغنى، ومنوطين على نحو سافر بنزعة ما بعد الحداثة، ومطورين بطريقة موازية للنزعات التي نجدها مجدداً في أماكن أخرى.

إن ربط التخيل البريطاني بتسمية ما بعد مذهب العصرية أو بتطوره، ظلّ على نحو محتمل، أدنى جلاءً بالنسبة إلى أقطار أوروبية أخرى - ولعلّ ذلك يعود إلى انعزال البلد، عامة، وإلى سبب رؤياه المحافظة تقليدياً، ولا تزال هذه الرؤيا تتعض بدور هام في أدب البلد ونقده. وكانت غالبية الحركات، خلال عقد الخمسينات، تتعارض مع التجارب أو مع التجديدات الحديثة. ولَبِثَ قسم من هذه الفكرة على قيد الوجود في أيامنا هذه، على أن الأمور قد تطورت في عقد الستينات تطوراً شديداً. ومنذ عام (١٩٦٨)، في بريطانيا العظمى، كما في سواها قد حضرت القوى التحررية في المجتمع والفن حضوراً جلياً تصاعد وضوحه وطفقت بعض الروايات الإنكليزية، في هذه الفترة، مثل «سارة والملازم الأول الفرنسي» (١٩٦٩) للأيب جوهن فولز، تعالج مسألة الحرية السياسية والجنسية والنصوصية وتعكس هذه التغيرات. واشتملت أعمال فولز، إضافة إلى ذلك، على ميزات مذهب ما بعد الحداثة، إذ غدا الفن ذاته موضوعه الخاص وابتكاره عوالم متخيلة بالألفاظ، وذلك بالتوازي مع اتهام قدرة الكلمات على أن تعكس «عالمًا حقيقيًا».

«إن نهر الحياة، مع قوائمه الغامضة، واختيارياته السرية، يجري مختلفاً وراءه رصيفاً بات خاوياً، وطوال هذا الرصيف الخاوي، راح شارل يمشي الهوينى فهو رجل يتبع الركيزة اللامرئية لمدفع من المدافع تنداح عليه جثته، فهل هو ذاهب، يا ترى، إلى وفاة وشيكة سوف يَرزأُ بها نفسه هو

ذاته؟ كلا. لا أظن ذلك، حيث أنه قد اكتشف، في النهاية، ذرة من الثقة في ذاته، يقيناً شخصياً أصيلاً. وبدءاً من هذا اليقين، يسعه أن يبنّي، رغم أنه قد ينفي ذلك أيضاً بمرارة، ومع أن هناك عبرات في ناظره لتشهد على رفضه.

ها هو يبدأ يدرك أن الحياة - حيث قد نستطيع سارة بسهولة أن تنهض بدور أبو الهول - ليست رمزاً، ليست لغزاً يستعصي حله، ليست وسواس وجه فريد، ليست الخطيئة النهائي، عقب المجازفة بضربة نرد خاسرة. بيد أن الحياة، رغم الفراغ، وتشيء من اللاملاء، ونوع من اليأس في قلب المدينة عديم الإحساس، هي حياة لا بد من أن نملأها. وأنه يدرّب الانتلاق من جديد أيضاً، وقد أمسى محصولاً من قبل.

«المرارة التي ينظر سبرها، والبحر الأجنبي».

(جوهن فوئز John Fowles، امرأة الملازم الأول لفرنسي)

ثمة مؤلفون بريطانيون عديدون - كريستين بروك - روز، رايفر هيبينستال، جوهن برجيه، موريل سبارك، على سبيل المثال - يقومون بتجاربهم في ميدان البنية الوظيفية أو انكفاء المرء على ذاته [أي الاستبطانية: Réflexivité]، متأثرين، مثل فوئز، بأدب أجنبي، الألب القرنسي، في غالب الأحيان. وهناك كثير من المقومات، لما بعد الحداثة، لا تنجم عن الرواية الجديدة بل عن النزعة العصرية الإيرلندية - من جويس، المنقول على يد فلان أوبريان، ومن بيكيت.

في اليونان، رغم مقاومة نزعة التقاليدية Traditionnalisme الاجتماعية والثقافية، وهي أقوى منها في أقطار أوروبية أخرى أوفر تقدماً على طريق ما بعد التصنيع (Postindustrialisation)، يتمايز الأدب الهيليني الجديد بطابعه، على نحو جذري، منذ (١٩٧٠) عن تيار الحداثة المهيمنة سابقاً خلال عقد الثلاثينات. لكن، رغم وجود تغيرات مستمرة، يتميز النثر الهيليني الجديد، قبل كل شيء، بتيار تقاليدي ومتسم بنزعة واقعية بمقدار يكثر أو يقل.

لَبِثَ التَّنْطُورُ فِي الْبَرْتَغَالِ عَلَى مَنْحَى النَّمَاذِجِ الْفَرَنْسِيَّةِ وَالْإِيطَالِيَّةِ بِمَقْدَارٍ أَكْثَرَ. فَالرَّوَايَةُ الْبَرْتَغَالِيَّةُ الْحَدِيثَةُ لَجَأَتْ إِلَى مَا يَقَارِبُ جَمِيعَ الْأَشْكَالِ الَّتِي أَخَذَ بِهَا هَذَا الْفَنُّ، وَبِمَقْدَارٍ مَا يُعِيدُ ابْتِكَارَهَا جُزْئِيًّا دُونَ أَنْ يَهْدِمَ، مَعَ ذَلِكَ طَبِيعَتَهَا التَّقْلِيدِيَّةَ. فَغَدَتِ الرَّوَايَةُ نَتِيجَةُ جَمَالِيَّاتٍ شَتَّى. فَمِنْ جِهَةٍ، ثَمَّةُ جَمَالِيَّاتٍ مَتَوَارِثَةٍ مِنْ عَقْدِي الْخَمْسِينَاتِ وَالسِّتِينَاتِ (فِي نَزْعَةٍ وَاقِعِيَّةٍ جَدِيدَةٍ، نَمَطُ بَرْتَغَالِيٍّ لِهَذِهِ الْوَاقِعِيَّةِ الْإِسْتِرَاكِيَّةِ، وَالْوُجُودِيَّةِ فِي الرَّوَايَةِ الْجَدِيدَةِ). وَمِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، نَهْضَةُ التَّقْنِيَّاتِ النَّاجِمَةِ عَنِ الرَّوَايَةِ التَّقْلِيدِيَّةِ، عَلَى غَرَارِ الْمِيلِ إِلَى الْحِكْمَةِ وَإِلَى نَوْعٍ مِنَ النِّزْعَةِ الْوَاقِعِيَّةِ الْمُبَالَغَةِ (Hyperréalisme)، وَهِيَ تَقْنِيَّاتٌ تَنْجَلِي بِفَضْلِ الْإِغْرَاءِ الَّذِي تَمَارَسُهُ أَشْكَالٌ تَخِيلِيَّةٌ تُعِيدُ النَّظَرَ فِي النِّظَامِ التَّقْلِيدِيِّ لِمَنْطِقِ التَّخِيلِ وَالْقِصَّةِ الْخَيَالِيَّةِ مِثْلَ الْفَانْتَسْتِيكِ [الْغَرَابَةِ الْعَجِيبَةِ] وَالْقِصَصِ بِالشَّخْصِ الْمُتَكَلِّمِ «أَنَا» (يَوْمِيَّاتٍ، حَوْلِيَّاتٍ، إلخ...). وَأَيْضاً فِي إسبانيا، نَعَمَ الْأَدَبُ بِتَنْطُورٍ إِيْجَابِيٍّ يَمْضِي إِلَى الْمَنْحَى ذَاتِهِ مَعَ نَهْضَةٍ مَرْمُوقَةٍ لِلابْتِكَارِ الْفَنِّيِّ مِثْلَ مَوْتِ فَرَانْكَو وَعُودَةِ الدِّيمُقْرَاطِيَّةِ. فَعَقِبَ تَجَارِبُ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ الَّتِي هَيْمَنَتْ عَلَيْهَا فِكْرَةُ تَنْخَطِي الْأَدَبِ (Métalittéraire) وَكَانَتْ تُكَوِّنُ مَتَصَنَعَةً فِي الْأَسْلُوبِ Cultisme. وَلَمْ تَعُدِ التَّجَارِبُ هَدَفًا بِذَاتِهَا. فَحَالِيًّا، تَبْتَكِرُ آثَارُ أُدْبِيَّةٍ تَخْدُمُ تَصْنَعَاتِهَا الْأَسْلُوبِيَّةَ مَجْمُلَ الْعَمَلِ، وَبِشْكَالٍ خَاصٍّ جَدًّا قُدْرَةُ هَذِهِ الْآثَارِ عَلَى اجْتِذَايِهَا انْتِبَاهَ الْقَارِئِ. وَيَهْتَمُّ النِّقْدُ، هُوَ أَيْضاً، بِظُرُوفِ الْفَنِّ وَالْأَدَابِ الْجَدِيدَةِ، وَ«الثَّقَافَةُ الْمَشْهُدَةُ» (١٩٨٨) لِلأُدْبِيِّ إدوَارْدُو سُوْبِيرَاتِ مِثْلُ مَوْفُوقٍ عَلَى ذَلِكَ.

فِي أَقْطَارِ أَوْرُوبَا الشَّرْقِيَّةِ الْقَدِيمَةِ، كَانَ الْوَضْعُ، بِوَجْهِ عَامٍّ، مُخْتَلَفًا. أَوَّلًا، لِأَنَّ دَوْرَ الْأَدَبِ فِي الْأَنْظِمَةِ الْكِلْيَانِيَّةِ الْمُسْتَبَدَّةِ كَانَ دَوْرًا مُخْتَلَفًا كُلَّ الْإِخْتِلَافِ. فَغَالِبًا جَدًّا مَا تَسَبَّبَتْ الْمَعَارِضَةُ لِلأَدَبِ الرَّسْمِيِّ بِنَبْذِ الْمَعْنَى وَلِلنَّمَاسِكِ. فَالْأَدَبُ الْقَدِيمِيُّ قَدْ شَلَّابَةُ الطَّلِيْعِيَّةِ أَوْ الْحَدَاثَوِيَّةِ الْكِلَاسِيكِيَّةِ أَكْثَرَ مِنْ مُشَابَهَتِهِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ. وَهَذَا هُوَ الْوَضْعُ فِي بُولُونِيَا، حَيْثُ ظَلَّتِ الْحَدَاثَةُ مُرَادِفَةً لـ «بُولُونِيَا الشَّابَةِ». فَإِنَّ مَفْهُومَ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ، لَا يَغْطِي إِذَا الْمَشْكَلاتِ الْأَسَاسِيَّةَ لِلأَدَبِ الْبُولُونِيِّ فِي هَذِهِ الْفَتْرَةِ. وَالْأَمْرُ هُوَ عَلَى هَذَا

المذوال في الحركات الأدبية داخل الاتحاد السوفييتي (فأدبه يتركب من عدد كبير من آداب قومية مختلفة) مع أن اللقطة قد استُخدمت من أجل تجارب بزيغوف وسوروكين، ولكن مع دلالة تختلف عما في أوروبا الغربية.

إلا أن هناك استثناءات لهذا «التقاعد» ما بين أوروبا في الشرق وأوروبا في الغرب. فالمعارضة حيال الأدب الرسمي بمقدورها أيضاً أن تتخذ أشكالاً ساخرة وذاتية المرجعية، كما في آثار ميلان كونديرا في تشيكوسلوفاكيا. وقد غدا مفهوم كونديرا «لطيّشان القائم الذي يتعذر دعمه» على الصعيد العملي، استعارة كلاسيكية لتجربة العالم التي يعيشها الفاعل في منظور وضع لما بعد العصرانية. ولكن من الواضح أن كونديرا ما بعد الحداثة قد تأثر هو أيضاً ببيئة الجديدة، وهي في هذا الشأن فرنسا.

أما الأدب الصربي، فشهد تطوراً مبكراً لأدب يرتدي مظهر ما بعد الحداثوية. فزى، تحت تأثير إوينسكو، بيكيت، نلوكوف، بوج أيضاً، بروز تيار «للفكك التحليلي» وممثلوه هم: دانيلو كيتش، بوريسلاف بيكيت، ميركو كوفاك، ميلوراد يافيك. أما التهمك الرومانسي فقد اكتشفه مجدداً الشاعر، الناثر، المسرحي المجري في رومانيا «يانوس ستريليكي». وما كان قريباً من نتاجه هو مفهوم «النثر الحكائي» لجيل ينعم بالمزيد من الشباب، جيل بيتر إستر هاري في المجر، وجيل الروائي المجري من تشيكوسلوفاكيا: لايوس غريندل، مع مؤلفه «إطلاق رصاصات» (١٩٨١). ويؤدي الأدب البلغاري نزعة سائلة. ومع أن عقد السبعينات قد تميّز، بصورة خاصة، بالحلل الوسطى الأخلاقية وبمعارضة صامتة، فعقد الثمانينات شهد ولادة أدب يقني المزيد من التبنية فناً ونقداً للنظام. فثمة مؤلفون على نمط جوردان رانيشكوف، ديميتار كوروترييف، إيفانلون ريتشيف، فيكتور باسكوف، يكتبون موالين بشكل سافر لكن مناهض للإيمائية (Antimimétique) بيد أنهم يختلفون عن العصريين، فهم يهتمون أيضاً بالتاريخ والسياسة. وبفضلهم يسعا الكلام في هذه الأيام عن «ما بعد النزعة الحديثة» أي تجربة نوعية. فالنزعة الواقعية التقليدية، كما هي النزعة الحديثة الكلاسيكية، تعتبران فيها حركتين انقضى زمانهما.

من الواضح إذاً، منذ (١٩٦٨)، أن العديد من السمات الهامة في الأدب الأوروبي يقيس فهمها على ضوء فكرة وضع ما بعد عصري في التغيير. ومن جهة أخرى، يظهر العديد من الفوارق على نحو واضح، فهناك في هذه الآداب عدد وافر من المقومات لا يخالها هذا النوع من النقد.

إذاً، قد اخترنا من أجل وصفنا تطور الآداب الأوروبية المعاصرة، بعض نقاط المقارنة التي تبدو لنا ممثلة لمناح عامة لها دلالتها ومغزاها في هذا التطور - وذلك في إطار تطلع ما بعد عصري وخارجه، أي إعادة تفعيل سرد الحوادث (Re-narrativisation) وتكرار الأخذ بتفعيل التخيلات في الأدب النثري وكذلك الذرعات المختلفة للأدب الأنثوي، و«التخيل الذاتي»، والتغيرات الطارئة في نوع سير الحياة (الذاتية)، والروابط المعقدة التي يحافظ عليها في المسرح النصّ والسمة المسرحية للعمل [أي تلاؤم العمل الأدبي مع مقتضيات المشاهد المسرحية: Théâtralité] وتواجد الشعر، في نهاية القرن العشرين، وأخيراً، في جمالية المقتطف الأدبي.

إعادة تفعيل سرد الأحداث، وتجدد تفعيل التخيلات

تطورات النثر الجوهري

إن الإنتاج الروائي مع الحركات الطليعية والطليعية الجديدة والرواية الجديدة، فقد الاتصال بجمهوره. وخلال العقود الزمنية الأخيرة، بدأ تطور عكسي وهو خاص بالأدب الأوروبي، بل العالمي أيضاً. ولسنا فقط في شأن عودة إلى الأشكال الحكائية المناصرة للواقعية والتقليدية التي ظلت مستمرة، كما قلنا سابقاً. وقامت أيضاً (بأشكال فنون وثائقية) ببعض الدور في عدد واقر من الآداب الأوروبية خلال عقد السبعينات. بل الأمر يعني تماماً عودة الفن الحكائي، وتجديداً لاستخدام أشكال أولية لإغراء القصة. لكن هذا قد جرى على نحو مواز للحفاظ على عملية توضيح التخيل والتأليف، العملية التي عاد الفضل فيها إلى النزعة الحديثة وإلى مذهب الشكلية Formalisme داخل الروايات. فنحن، لذلك، في حضور نمط جديد من الرواية، (نمط يعيد استخدام صفات الشكل الروائي التقليدي)، على سبيل المثال، إمكانية تركيب بنى وإمكانية تفعيل إغرائه غير أن هذا النمط، من جهة أخرى، يتركز على طابعه الخاص كتلاعب لغوي في تمثيله. وينجم عن ذلك عدد واقر من الأشكال الخلاسية التي تمزج، في أن معاً «مذهب الواقعية» والقصة والأسطورة وما هو مرجعي ذاتي. هذه الأشكال التي تتمنى، في أن واحد، اللجوء إلى تحديد هوية القارئ الانفعالية، وإلى مدى تفعيله، وهي الأشكال التي تجرؤ على نشر العالم «الواقعي» وعلى تمثيله، وفي أن معاً وبصورة نهائية متعمدة وجلية، هي أشكال تجرؤ على كونها منوطة بحدود طابع بنائها الخاص.

الروايات والقصص في الأدب الفرنسي:

ليس من المدهش أن تكون هذه النزعات جلية في الأدب الفرنسي ويرتبط ذلك بالسباق الفلسفي كما بالمفترضات المسبقة التاريخية / الأدبية لتجارب عقد

السِّينَات. ويتسم سرد القصة حالياً بتخيل بين (لم يُعد مُنظراً كما كان في عقدي السِّينَات والسبعينيات، مع أن هذا السرد ليس عارياً عن تلاعبات بالأقنعة للكتابات المكررة، والاستشهادات التي تعطيه جانباً ساخراً نوعاً ما) وتتم النصوص بسهولة كبيرة للمطالعة (على نقيض البناءات المعقدة في عقدي الستينيات والسبعينيات). وإلى جانب هذا، من النادر أن يظلّ التخيل مغلقاً عليه في نظامه المرجعي الخاص، ويُقدّم القصص بذلك، على نحو مواز، بعض «التفكيك التحليلي». فإن روايات رونو كامو (Renaud Camus) مثل: «رواية ملك» (١٩٨٣)، و«رواية غاضبة» (١٩٨٦)، تهدم دون هوادة وبتلاعب التلميحات، القصة الخيالية التي توشك أن تخرجها على المسرح. أما روايات جان إشنو: «خط الطول غرينيتش» (١٩٧٩)، و«شبروكي» (١٩٨٣)، و«بحيرة» (١٩٨٩)، فهي روايات بوليسية حقيقية، لكنها «لا تقوم بفعالها».

دون العودة تماماً إلى الشكل في القرن التاسع عشر، هناك سعي إلى تأليف قصص جديدة بطرق أخرى، غالباً ما تتسم بمزيد من التهكم والسخرية، على سبيل المثال، بفضل «إعادة كتابة»، مختلفة عن الهزلية الساخرة برباطها التلمحي والتلبي بمقدار أوفر بالنص الأصلي. وأعاد ميشيل تورنييه (Michel Tournier) كتابة «روبنسون كروزو» للأديب ديفو (Defo)، وذلك في قصته: «يوم الجمعة أو غموض المحيط الهادئ» (١٩٦٧). وإن روايات جان - فيليب توسان، وإيشونوز، تقوم بتفكيك تحليلي «للارواية البوليسية» الشعبية.

يمثل تطور الرواية التاريخية ظاهرة موازية، فهذا الفن يلقى نجاحاً عارماً لدى الجمهور الكبير. فتمّة جان بوران مع «غرفة السيدات» (١٩٧٩)، جان دورموسون «مجد الإمبراطورية» (١٩٧١)، وفرانسواز ساندراغور: «ممشى الملك» (١٩٨١)، وميشيل تورنييه «غاسيا، ميلكيور، باقتازار» (١٩٨٠). ومن الممكن أن تعزو الوله بالرواية التاريخية إلى عدة أسباب. فالروايات الطلائعية Avant-gardistes خلال عقدي الستينيات والسبعينيات قد ابتعدت عن جمهور الشعب بمنحائها المستعلق والنقدي الذي ظلت توجهه إلى جوهر الفن الروائي بذاته. وفي الحين نفسه، مضى المؤرخون إلى لقائهم الجمهور ناشرين بحوثهم بشكل قصص. وغالبية هذه الأعمال (على سبيل المثال، أعمال جورج دوبي) قد خلقت تأثيراً قوياً. وقد حدث، على نحو مترام، ازدياد عدد القصص الوثائقية، ولا سيما حول

مصاعب حياة القرويين، أو مذكرات أعمال جورج إمانويل كلانسييه «موقف راحة في الصيف» (١٩٧٦). وترتبط هذه الواقعة بتطور الرواية التاريخية وبالعودة إلى حكاية القصة، بل أيضاً بالرجوع إلى الفاعل الذي يتجلى في السبر، وترجمات الحياة الذاتية بكل أنواعها.

يقوم التمويه أيضاً بعمله جيداً في هذا المضمار. ولم تعد هناك حاجة إلى البرهنة على نجاح الروايات التاريخية «المزيفة»، فإن «الكائن والعماق» (١٩٨٩) للأديب برنار فكونيه رواية تخرج لقاءً مزيفاً ما بين الجنرال دوغول وسارتر. ولم يعد الأبناء يهتمون الماضي. وانتشرت هيمنة الاستشهاد بالماضي وأقواله المأثورة، كما غدا من الطبيعي الانكفاء إلى الجماليات القديمة (الباروكية، الكلاسيكية).

بالتالي، ظهرت رواية ما بعد الحداثة كسجل من الدلالات، وهي بذاتها منتجة للدلالات. فلم تعد تسعى إلى إنتاج نوع من المعنى أو الوشاية بغيب المعنى، بل تكفي بتمثيل الدلالات وبأحلام اليقظة التي تستطيع إنتاجها. وبرهنت الرواية على إبداع عظيم في التلاعب بالمرجعيات الضمنية (Implicites) وبالاستشهادات المحوّرة (Transformées). فإن كتابة الرواية الفرنسية في أيامنا هذه تبدي بذلك دراسة مدهشة - ولعلها أشد إدهاشاً من رسالتها.

لا يجادل مؤلفو روايات ما بعد الحداثة في تقدّم نقاد الرواية الجديدة وإمكاناتهم (باستثناء بعض المحافظين الظافرين لأنهم يحسبون أن ثمة انكفاء إلى النماذج القديمة). في الواقع، إن قصة ما بعد الحداثة تستخدم تقنيات الرواية الجديدة؛ فالأديب رودو كامو يدين بالكثير إلى روب - غرييه وإلى كلود سيمون (Claude Simon) اللذان يستشهد بأعمالهما استشهاد عارف بهما. وتعترف دانييل سالتاف، على هذا المنوال، بما تدين إلى نثالي ساروت. وهكذا، فمن الممكن أن نقرأ، تحت إضاءة أخرى، الرواية الجديدة من خلال هذه الآثار الأدبية - وأن نرى فيها بروز شيء ما من هذه الرواية، شيء سبق لمؤسسيها أن وضعوه فيها. بيد أنه لم يلاحظ أن الصوص الأخيرة لكل من روب - غرييه (Robe-Grillet) في «المرأة العائدة» (١٩٨٥)، ومن نثالي ساروت (Nathalie Sarraute) مع «طفولة» (١٩٨٤) نتيج لنا أن نجد من جديد الموضوع الذي تم التفكير في زواله من رواياتهم الأولى.

القصة الخيالية في سكandinافيا:

برزت إلى ضوء عالم الأدب آفاق مماثلة في سكandinافيا، وعلى سبيل المثال، برزت سخرية ذاتية تتخطى النصوص (Métatextuelle)، سخرية مُحَرَّرَة، وظهرت باكراً جداً في عالم الرواية للكاتب الدنمركي كلاوس ريغبيرغ. وتشتمل آثاره الهامة لعقدي السبعينات والثمانيات أنواعاً أدبية مختلفة كالمقالات النقدية (Pamphlets)، والمعارضات [أثر فني يحاكي فيه صاحبه] أسلوب نتاج سابق [Pastiches] والدراسات الأخلاقية، واليوميات الحميمة. وإن هذا الرجوع إلى المسرح الحكائي يتبدى لدى سفيند آجه ماديسن الذي قاطع موقفاً عصرياً منتظماً، بما في ذلك بالنسبة إلى قُرَائِهِ، وذلك مع كتابه «فسق الدعارة والعقاب في غضون ذلك» (١٩٧٦)، وهو رواية مسهبة في مجلدين، تستلهم الأسلوب البوليسي وعلم المستقبل الخيالي على السواء، وذلك لكي يقدم سرداً حكاياً شاعفاً يستبقي القارئ عاكفاً على مطالعته. وتابع ماديسون هذا التطور مع «الإعراب عن سريرة الناس» (١٩٨٩). ويغدو فعل السرد ذاته أحد المواضيع المعالجة بترتيب القصص ترتيباً مبتكراً. فإن ماديسون قد خلق شبكة من الشخصيات تظهر مجدداً (Ré-apparaissants)، شبكة تذهب بنا إلى التفكير في مقال لما بعد الحداثة وإلى المشروع البلازكي (Balzacian) في روايته «الهزلية الإنسانية»: (Comédie Humaine).

«هذا يعني أن العالم الذي ظننتني خلقته، قد خلق على يدك» كذا قال ونفسه منقبضة. ووضع رقعة الشطرنج على المقعد؛ وثبت يده أنه لم يعد له البتة رغبة في متابعة هذا المشروع الذي، هنيهةً من قبل، جعله نون هواة ينحو بنظرائه إلى الساعة الدقاقة. وعقب برهة راح يفكر خلالها في هذه الإمكانيّة، أجاب 'جايتا': أنت مخطئ. فالأفكار تُشبه العالم والأحلام؛ ويلبث وجودهما هنا وجوداً محتملاً، متى نفتح عيوننا ولكلّهما لا يتخذان شكلاً وبقاً إلا حين تشفعهما بالكلمات. وإن لم يكونا محكيّين، فهما يكفان في الحال عن كونهما موجوبين. ولكن، سبق لنا أن قلنا هذا مرة، كما أظن، في حين قد مضى».

(سفيند آجه ماديسن Svend Åge Madsen، الإعراب عن الناس)

إن تأثير التقاليد الكبيرة؛ ومن بينها ما يخص هـ. س. أندرسن، وكارن بليكسن، يشف على نحو جلي في نتاجين مدهشين للأنيب بيتر هغ (Peter Heg): «التمثيل في القرن العشرين» (١٩٨٩)، و«حكايات الليل» (١٩٩٠). وقد قام الروائيون النرويجيون: كيارتان فلوغستاد، داغ سولستاد، جان كيارستاد، بدور كبير حتى عقد الثمانينات. وقام سولستاد بمشوار كامل، من نزعة حدث «عسيرة الفهم» إلى أدب من مذهب واقعي اجتماعي، وحتى واقعية جديدة ملتبسة مليئة بالخيال، مثل «رواية ١٩٨٧» (١٩٨٧). وقيل عن كيارستاد، ولعله قول مبالغ فيه، أن منحى عمله الفكري جعل المؤلفين النرويجيين الآخرين يشبهون بقرات في طور الرعي! لكن من الثابت أنه مع رواياته الثلاث: «الإنسان المزيف» (١٩٨٤)، «المغامرة الكبيرة» (١٩٨٧)، وفي وقت حديث العهد «الحد» (١٩٩٠)، قد أنتج آثاراً تحلل تحليلاً دقيقاً إشكالية الفاعل الموضوع لإنسان ما بعد الحدث فالصيغة الروائية التي تبناها استقت بعض العناصر من الرواية البوليسية، مبتكراً بذلك الترقب المشوق (suspense). فيما بقي يمارس تفكيراً تحليلياً ذاتياً على الصعيد الأدبي. وفي الأدب السويدي، حاول بير أولوف إنكوست P.O. Enquist، في حين مبكر جداً، تجارب أدبية، متلاعباً «بأصالة» النشر.

الأدب الهولندية والافلاماتكية والبلجيكية الناطقة بالفرنسية:

ثمة فريق من المؤلفين، ومنهم فرانس كيلندونك، قد تشكل حول المجلة «دي ريفيزور» (أسست عام ١٩٧٤). واتسم نثرهم بتراكم متعدد الأصوات (Polyphonique) وبالنصية البينية. ولدى مؤلفين آخرين، غدت العودة إلى السرد الحكائي عودة مدهشة، مثلاً، في رواية هارفي موليش الذي سرد حكاية حب ما بين امرأتين: «امراتان» (١٩٧٥). أما نتاج مارتنت هارت فهو عزيز الدلالة على تجديد الفن التقليدي للسرد القصصي في «سلم يعقوب» (١٩٨٦). وأطالأت الروائية هيلاً هاس أعمالها بعدد من الروايات التاريخية الوثائقية، وبحوليات أضفت عليها صفة الرواية حول أصناف لحياة النسوة وكل ذلك قد اعتمد نصوصاً أرشيفية، وكتب سييس نوتيدوم روايات مستربة من افتتان حيال العدم (Le néant) في «سلوكات شعائرية». وراح ي. بيرنليف يشن معركته على الزمان المخيف في كتابه: «أوهام» (١٩٨٤).

إن اللاتماسك في شخصيات القصة وحالة الخوف [من الغد] هما عنصران نموذجيان لثلاث روايات ما بعد الحداثة: «عطلة أسبوعية أستاذ» (١٩٨٢) للأديب ويليم براكمان، ونجد فيها تلاعباً بالنصية البيئية مع الرواية التقليدية عن الأسرة. وأيضاً في: «الصلوات المسائية التركية» (١٩٧٧) للكاتب لوي فيرون، وهو مؤلف كتب حيث يختلط التخيل والتاريخ، لأن التعبير الإيمائي الصرف لحقيقة الواقع يظل مستحيلاً. وأخيراً «موريس والواقع» (١٩٨٦)، للمؤلف جيريت كرو - وبمقصد ساخر، كتب الأديب رواية مناقضة (Antiroman) بوليسية على موال روب - غرييه وإستونوز.

في النثر البلجيكي الهولندي، يتم التشديد على تجديد الرواية التقليدية وتطويرها، وهي التي تلام على أنها لا تجابه المسائل الحقيقية، مسائل يطرحها هذا الفن الذي يلجأ إلى الوهم الواقعي. أما الرواية الفلامكية ما بعد الحداثة فهي تغطي فئتين: الرواية السيرة الذاتية، ويبرز فيها خط الفصل ما بين الوقائع والتخيل مطموساً، والرواية الفلسفية ذات الاستلزام الموسيقي، مثلما يتصورها كلود فان دو بيرج، هيرمان بورنو كاريرو، باتريسيا دو مارتيلاره، ستيفان هيرمنس. وكتب جميعهم روايات مترابطة [Stratifiés] ملوكة بشتى العناصر الفنية]. وحاول هيرتمانس في: «فضاء» (١٩٨١) أن يقترح شعوراً بالصداء ومُعاصرة (Contemporanéité) العالم، مُدخلًا في الرواية البنية الشكلية لسوناتات (Sonates) الموسيقار غابرييل فورييه. وإن الشخصيات الهامة في مجموعة قصصه «تخوم الصحراء» (١٩٨٩) يعانون معاناة يائسة ومتعجرة من جرّاء حياة تعصى على كل عيشة بشرية؛ وأحياناً ما يظلون ثلثين من اتساع البُرْهة اللامحدود. والروايات الصوفية من تأليف كلود فان دو بيرج، مثل: «حفيف الأعشاب الباسقة في قمة النل» (١٩٨١) قد تم استلزامها عن طريق الألحان المتغيرة في الموسيقى المتكررة الرتيبة (Musique répétitive). كما أن الرواية الثانية للأديبة باتريسيا دو مارتيلاره «الرسام بالألوان ونموذج» (١٩٨٩)، استلقت إلهامها أيضاً من التكرار الرتيب لدى الموسيقار غالدبيرغ دو باخ Goldberg de Bach.

في الأدب البلجيكي الفرنكوفوني [الناطق باللغة الفرنسية]، تركّز الاهتمام على السيرة الحياتية، وبصورة خاصة على شخصيات أجنبية. وكما يسعنا

ملاحظة هذا، يستخدم ميرتينس، على نحو منتظم، سلسلة من أشخاص يشبه أحدهم الآخر تماماً [فهو ليم Sosie] لكي يوثق الروابط بينجيكا. وإحدى الروايات النادرة حول تمثيل بلجيكا للاستعمار «بنية العالم» (١٩٨٩). وقد عبأ جان - لويس ليبير «الأنا الآخر» [أي الصديق الموثوق Alter ego] أي أنا تول أتلان، بقصد أن يجعله يحرر روايته المدهشة «ضوء البدر على حياة الشاب المتسامح» (١٩٩٠). وبوسعنا أن نقرأ في هذا المنظور «الفيلق الأسود» (١٩٧٢)، و«أوديب على الطريق» (١٩٩٠) للروائي هنري بوشو، فالروايتان تشيران إلى أن كُتب الدراما «جنغيزخان» (١٩٦٠) قد أُلح في بثه نفحة جديدة في إشكاليته الساحرة حول السلطة، عند إنكفائه إلى بعض الشخصيات الغامضة جداً. فإن شخصية إيليس بريسلي تيمن في «شاب جسيم بين» (١٩٧٨)، وهي رواية أوجين سافيتسكايا القصيرة. ويهتم هذا الأديب، في آثاره الأخرى، باللايقين وبالتضيق، وبالعشوائية والقرار، تماماً كما في «مذكرات ملاك غرّ أخرق» (١٩٨٤) للكاتب فرنسيس داننمرك (Francis Dannemark).

وهناك جانب «قصي» آخر مجدداً في التسرب الكلاسيكي القديم للفرانكفونية البلجيكية، صوب الهيمنة الباريسية، وفيما بعد، نحو العالم الجرمانى - غير الفلامانكي، لأنه يظهر كعدو، بل هو ألماني. وقد وجد هنا ميرتينس من جديد غوتفريد بن. وهنا أيضاً وضع تيريز هومون مؤلفه «حافظ الظلال» وهو رواية حول التفكير المغمم. أمّا «الأخوة الثلاثة» (١٩٨٧) فهو رواية رونية سوين الذي يروي قصة أسرة من منبت نمساوي/ مجري. وليس في الإمكان فصل العمل الموسيقي الكثيف للمؤلف غاستون كومبير عن الرومانسية الألمانية في «سبع آلات من أجل الخُلم» (١٩٧٤)، حتى «أنا الموقع أنجاه، شارل الجسور، دوق بورغونيا» (١٩٨٥).

الأدب النثري في أوروبا الجنوبية:

يتسم النثر الهيليني الجديد، على نحو خاص، بتيار يظل بالأحرى تقليدياً و«بالواقعية». وبعالج، بصورة عامة، أحداثاً وظواهر خاصة قد دمغت بطابعها التطور الاجتماعي / الثقافي اليوناني منذ الحرب العالمية الثانية. وتتميز التقنية السردية الحكائية بالتراس والتوازن، وتشدّد على أهمية الإشارات المرجعية وأهمية الراوي المطلع على كل شيء (Omniscient): توليس

كان أندريس. وهناك تيار آخر يوصي بالانقطاع عن المعايير، لأن الأدب بمقدوره أن يرفض كل شكل لتكوين القوانين. وبذلك يتم الحصول على أسلوب روائي هجين، من حيث العلاقة المزدوجة: التخيل / التاريخ، وهي علاقة تقيم التمايز ما بين نموذجين من الروايات. فمن جهة الرواية، المقالة والوثيقة واليوميات (عن السفر والحياة الحميمة) والمراسلات والمحاكاة الساخرة بالنصوص الأدبية، وبصورة طبيعية، الفنون التاريخية حيث يُشدّد على اتصهار الكتابة والنوع الفني، وعلى الخطبة البيئية، [Interdiscursivité] ما يخص الخطاب أو المنطق على صعيد البيئية [للأديب بختين (كما هو الأمر لدى كل من: ثاناسيس فالتينوس، ج. أريسقنوس، ج. بانو). ومن الجانب الآخر، تفرّد الكتابة، الاستقلالية الذاتية لترتيب «كوني» (المقال المتجاوز للإنسان Trans-humain / نهاية الأسطورة)، إذا ابتكار «حوادث / نصوص» (جيورجيس جينيموناس، د. ديميترياديس، أ. دبليغورغي، إ. سوتيروبولو).

أما في البرتغال، فنشهد منذ نهاية عقد الستينات، تنمية نزعة تجريبية مفتونة بمادية النص، متأثرة جداً بالبنوية Structuralisme، لكنها احتفظت في الحين ذاته، بميل أنصار السورالية إلى الحرية المجازية والخيالية في اللغة. كما فعل نونو براءاتا في: «الليل والضحك» (١٩٦٩)؛ وماريا غابرييلا يانسون في: «كتاب الجماعات» (١٩٧٧)، و«قبلة أعطيت فيما بعد» (١٩٩٠)؛ وماريا فيلهودا كوستا في «ماينا مينس» (١٩٦٩)، و«المنازل الداكنة» (١٩٧٧)، و«لوسايلما» (١٩٨٣). وهيمن على الرواية البرتغالية العصرية موضوعان هامان: الحرب الكولونيالية أو الاستنكارات الشبهمة من قارة إفريقيا، التي تردد إليها أشباح استعمارية، وقد استذكرها الكاتب لوبو أنتون في «ذاكرة حقودة» (١٩٧٩)؛ وخوسيه مانويل مينديس في: «سدد سلاحك» (١٩٧٨). وأقدمت الأدبية أولغا غونزاليس على معالجة موضوع الهجرة التي أفرغت البرتغال من سكانه خلال عقد الستينات وذلك في «غابة بريم» (١٩٧٥). كما وصف الهجرة أيضاً خواؤو دهم يلو في «أناس سعداء بين الدموع» (١٩٨٨)، و«مؤخرة يهوذا» (١٩٧٩).

«هناك، بنّا أمواتاً، طوال سنة، لا من مَوَات الحرب التي غالباً ما نُخفي جُمُعتنا من مضمونها، في قرعة صاعقة، وتُخلف حول

ذات كل منا صحراء تفككت أوصالها من جراء التحسر واللين،
كما تخلف خيطاً من دعر وطلقات نارية. بل بننا أمواً من سكرة
الموت، من الاحتضار البطيء والمُغَمِّ، فهو يذب ويؤلم. ألا وهو
احتضار الانتظار والقرّب طوال أشهر، وقرّب الكغام على
الدرّب، وقرّب برّاء المستقعات، والانتظار، والعودة اللا محمّلة
/ بالمزيد من المقدار كل مرة، والعودة والأسرة والأصقاع في
المطار أو على الرصيف، وننظر البريد (....)».

(خوأوو دهم ينو Joao de Melo، مؤخرة يهوذا!)

إن الواقعية السحرية أو الفانتستيكية [الوهمية العجيبة]، التي نجمت عنها
رواية ما، تاريخية عصرية، هي إحدى المذاهب الأوفر أصالة في القصة الخيالية
المعاصرة لدى البرتغال. وبمقدورنا أن نربط ثلاثة أسماء بهذه الظاهرة: خوسيه
ساراماغو الذي كرّر بعض الميثولوجيات المنتجة جداً في تاريخ البرتغال، من
أجل نقلها إلى غير مضارها، وتكرار كتابتها في روايات أصبحت أفضل ما
يباع من الكتب وأروعها؛ ثم ليندا يورغي، منذ كتابها الافتتاحي «يوم
المعجزات» (١٩٨٠)؛ وأخيراً، ماري وده كارفالو الذي صنع لنفسه اسماً بصفته
كاتب حكايات. وتشهد أيضاً النهوض بقيمة الرواية التقليدية والرواية التاريخية
ورواية السيرة، وقد فُيَظ ذلك بميل ما للجمهور إلى النزعة الواقعية المفرطة
(Hyperrealisme) لدى أميريكو غويريرو ديه سوزا، وباولو كاستيلهو.

هناك، في إيطاليا، إلى جانب روايات كالفينو وإيكو، نزعة عامة توطّنت
أقدامها، وهي نزعة «كلاسيكية». فعقب «هدم» الرواية الذي سبق أن اقترحه
الطليحيون الجدد (Néo-avant-garde) في عقد الستينات، قد غدا السرد الحكائي،
من جديد، مفضلاً في الرواية التي تتحو إلى اتجاهين هامين: إلى منظور
أنثروبولوجي [يبحث في منبت البشر وأصولهم] في «قماشة القران» [المقدس]
(١٩٧٥) للكاتب باولو فولوني؛ ومن إلسا مورانت: «القصة» (١٩٧٥) - وإلى
منظور آخر نموذجي استبدالي (Paradigmatique) [أي نموذج أمور تراثية أو
استبدالية] في «قضية مورو» (١٩٧٨) للمؤلف ليوناردو سكياسكيا ولزميله
جيوزيبي نونتيغيا اللذين عكفا على استخدامهما بنية الحكبة البوليسية. وعقب كل
حسبان، يقوم الألب السردى الحكائي، بحجة الإتيان على ذكر أوضاع تاريخية

متنوعة، باتهامه عالم أيامنا هذه، وتبدو هذه النية أنها تفسر نجاح انطلاقة الروايات التاريخية. وسعى في هذا المنحى أوفر المؤلفين شباباً، دانييل جيونيشيه في «ملعب فيبلونون» (١٩٨٣)، و«الأطلسي الغربي» (١٩٨٥) كما يعلمون حول العلاقة بين حياة / أدب، أما انتونيو تابوكشي فيستخدم التقليد الأدبي كمادة أولية فورية في بحثه عن ذاته وذلك مع: «لعب القفا» (١٩٨١)، و«خط الأفق» (١٩٨٧).

إن الفن السردي القصصي هو الذي يبدو الأغزر إنتاجاً، في أيامنا هذه، وأيضاً الأوفر تجديداً في اسبانيا. ويُشبه تاريخ تطوره كثيراً تاريخ التطور الذي جرى في فرنسا والبرتغال وإيطاليا. فقد تم الانتقال من التجارب الشكلية الجذرية خلال عقد الستينات (Novísimo) حتى الرواية الهمجية في هذه الأيام - خليط من مذهب الواقعية التقليدية ونزعة الحداثة التجريبية - مع التقليد بالصفات الهامة للرواية التقليدية، ولاسيما في علاقتها بالقارئ - على غرار ما فعل ادواردو ميندوزا في نتاجه الأساسي مثل «الحقيقة عن قضية سفولنا» (١٩٧٥)، و«مدينة المعجزات» (١٩٨٥).

أما مانويل فاسكيز مونتالبان فهو أحد الأوائل الذين استخدموا شكل الرواية البوليسية مع «الوشم» (١٩٧٥) حيث يرتد إلى تخيل شكل له المزيد من التقليد ويقفّره الجمهور. فرواياته حوليات للتاريخ الإسباني، حوليات تقدم بأسلوب حكايات بوليسية، نجد في مركزها الأوصاف والتفكرات التي يقوم بها البطل حول المجتمع. وفي الحين ذاته، يظل فاسكيز مونتالبان (Vasquez Montalban) أحد أشهر الصحفيين الإسبان. وعلى شاكلته، قد أثرى العديد من الصحفيين الرواية بمعرفتهم الذهنية الإسبانية (روسا مونيرو التي عالجت العلاقة: رجل / امرأة). وانتونيو مونيز - مولينا قد ابتكر، مثلاً فعل روائيون آخرون كثر من جيله، بطلاً منعزلاً. فعالم الذكريات، والمُشاعر الحميمة والتفكرات الشخصية غداً بذلك مادة السرد الحكائي بذاتها في كتابه «الشتاء في ليشبونة» (١٩٨٧) و«بيلتينيبروس» (١٩٨٩). ويتسم ازدهار النثر الحكائي، في الأدب الإسباني، برجة عامة، في سياقات جديدة، إلى فنون الأدب ومواضيعه التقليدية. في الرواية البوليسية، مثلاً، بل أيضاً الرواية الشبقية. وظل التاريخ مصدر استلهام، ويتسم بتأثير مؤلفين أجانب مثل ماغريت يورسونار وأومبرتو إيكو.

بريطانيا العظمى ما بين التقليد والحداثة:

هناك نزعة هامة في القصة الخيالية البريطانية خلال هذه السنوات الخمس والعشرين الأخيرة وهي تمثل نتاج خط ما بين التقليد والحداثة، وقد قال مارتان أميس أنه يكتب على غرار روبّي - غرييه وجان أوستن. بيد أننا نجد في نتاجه وعند البعض من معاصريه (مثل: جوليان بارنس، غراهام سويت، بيتر أكرويد، إيلين بانكس إيان ماك إيدوان) علاقات حيوية جديدة. وهي أدنى توجهاً إلى مذهب الحداثة التقليدي منها إلى ما بعد نزعة الحداثة الجذرية. وباسم أنوثتهن حرّرت إيفا فيفس وانجيلا كارتر وغيرهما مقالات جديدة. وقمن بنسف الأعراف والتقاليد. وثمة دواع أخرى في السياق البريطاني تشير إلى أن المؤلفين البريطانيين ينحون إلى مذهب ما بعد الحداثة. ولا تطرأ النزاعات الثقافية واللغوية فقط ما بين بريطانيا العظمى وجيرانها، بل أيضاً، وخاصة، داخل هذا البلد عينه، وما بين الأقليات السكوتلاندية والإيرلندية، والغالية، وأقلية المستعمرات القديمة، والهند وجزر الأنتي، وداخل الثقافة الإنكليزية المسيطرة.

إن الهيمنة الاقتصادية المتنامية لجنوب شرق إنكلترا، وهو الجنوب الحضري والمحافظ، قد أثمرت شعور الانعزال الثقافي والسياسي لغالية الأقليات هذه، التي لبثت تطور رؤيا نقدية للسلطة وتعارض أعرافاً شكلية تدافع عنها الثقافة المهيمنة. وبات التجنيز الشكلي لهذه الثقافة نتيجة جلية في سكوتلاندا خلال أعمال الأسدايزر غريّ وجيمس كيلمان. وتبدو النزعة الواقعية التقليدية غير كافية للأدبيين سلمان رشدي أو تيموتي مو، لكي تنقل روايتهما للتجارب الكولونيالية البريطانية. فهما يتوسلان بالنزعة الواقعية السحرية أو إلى استراتيجيات مُجددة. وتشير علامات عديدة إلى أن هذه النزعة، علاوة على التقليد والعرف والواقعية، نزعة سوف تستمر خلال السنوات القادمة، وذلك مع منحها إلى نوع يتسم بالمزيد من الراديكالية وما بعد الحداثة.

ألمانيا والأدب في أوروبا الوسطى والشرقية والبلقانية:

خلال عقد السبعينات في ألمانيا الغربية، سيطر الأدب الوثائقي، وافداً بصورة خاصة، من «المجموعة ٦١» (ماكس فون در غرون). وقد أشهر

غوئتر فالراف (Günter Wallraff) نفسه من جرّاء نهجه الخاص، نهج «الخلود». وعمل على أن يُستخدم بصورة متسترة في مكان ما قاصداً العمل فيه في ظروف الشغل الحقيقية للمستخدمين. ومن ثمّ سجل تجاربه في روايات وثائقية. وإن مجموعته المحرّرة عام (١٩٦٦) مجموعة أقاصيص (نحتاج إليك!) قد نشرت للمرة الأولى سنة (١٩٧٠) في كتاب للجيب وتحت عنوان «تحقيق صناعي». وسجل فيه، تسجيلاً مرموقاً، مساواة الشغل المتسلسل، وتأثيرات التصدي المتواصل للمناخ، ومن بين أمور أخرى، مخاطر حوادث الشغل. وإذا لبث الكاتب متشبهاً بتجارب «صحيفة» يوردها بالشخص الأول المتكلم [أنا]، غدت أعماله قريبة جداً من السيرة الذاتية. ويُعدّ مؤلفه «تحقيق صناعي»، نشر في عام (١٩٧٧)، تحقيقاً آخر حول فترة الشغل داخل الصحيفة الألمانية «بيلد»؛ ثم وصف تحت عنوان «رأس رجل تركي» التجارب التي عاشها - بعد أن جعل الناس يعتقدون أنه مهاجر تركي - عندما اشتغل كمستخدم لدى مؤسسة ماك دونالدز، ومثل كوباي لتجربة عقاقير جديدة، كعامل غير شرعي على ساحة ورشة كبيرة، وكمندوب مؤقت في شركة تيسن. وإن مشروع الأديب فالراف يشير إلى الطريقة التي يمكن أن يُستخدم بها الأديب والمؤلفون استخداماً «يتجاوز مضمار الأدب» translittéraire. ولكن في ختام عقد السبعينات، برزت ذاتية جديدة، ونحا الاهتمام بصورة خاصة إلى أدب يُقيم صلةً باقت قلبية الارتباط بالواقع الحقيقي. وفي نهاية الثمانينات، راح الأدب يتجه، مع بونو شتراوس، إلى موجة جديدة من تفعيل القصة الخيالية، وذلك على نحو موازٍ للتيارات الرئيسية في بقية أوروبا الغربية.

كان الأديب، في ألمانيا الشرقية، وبصورة طبيعية جداً، في وضع يختلف تماماً الاختلاف. فالعقيدة الرسمية لمذهب «الواقعية الاشتراكية» كانت توصي على الصعيد الشكلي بالواقعية التقليدية لدى الأجيال السابقة، وقد ثبت في هذه النزعة ما هو جوهري في الأديب. ولكن، انطلاقاً من وضع الأديب قانونياً، أي بصفته «ناطقاً بالرأي» في جدال اجتماعي، ناطقاً بتطالعه الرقابية أيضاً، نشهد ظهور أعمال أدبية تتمتع بدور هام في مناقشة هذا البلد الفكرية. وأحد الأمثلة على ذلك، الأدبية كريستا وولف (Christa Wolf) راحت أيضاً

تحاول بعض التجارب مع الشكل التقليدي. لكن، حتى في هذا الإطار، قام بعض المؤلفين مثل غيترتي تيتزنير (كارن ف، ١٩٧٤) يتكلمون بقناعة وسلطة عن إشكالية الفرد البشري.

في أوروبا الشرقية، كانت عملية التجريب تكتسب المزيد المطرد من المكانة. ويسعدنا أن نشعر، في الأدب الكرواتي، بتأثير بورغيس لدى غوران ترييوسان وبافاوو بافيتشي ونوبرافكا أغريسيك، وبشكل تملكهم من جديد القصة الخرافية والتوجه إلى ما وراء النص الأدبي (Métatextuel) توجهاً جديداً وأصيلاً نحو التقليد الأدبي والقومي والدولي. وهذه هي بقعة الفنون المجاورة للأدب (Paralittérature) (رواية المغامرات، الرواية البوليسية، الرواية الواعظة) والتي تستقطب انتباه هذا الجيل. وإن تحول هذه الفنون التهمكي والهزلي الساخر قد طرح مسألة الحدود ما بين الأدب الجيد والأدب الفاشل.

أبدى الجيل البلغاري، لما يعد الحرب هو أيضاً، إشارات للعودة إلى سرد القصة. فوضع جوردان رانيسكوف رواية، مُطّلع على كل شيء في مركز تأليف متسلسل للأقاصيص. وطفق فيكتور باسكوف في روايته المدهشة «موشح غنائمي من أجل جورج هونينغ» (١٩٨٨) يؤكد أن الفن وسيلة الخلاص الوحيدة في مجتمع مصاب بمرض نزعة المنحى إلى المادية Matérialisme. وراح كل من تانديوش كونفيتسكي البولوني وأندراس سيمونفي في المجر، ينحو بالقصة صوب مصادر الماضي القروي والماضي القومي. فهذان الماضيان يختلطان في أغلب الأحيان، كما يحدث هذا الاختلاط لدى المجري إمريه هيرتيسز مع (محروم من المصير، ١٩٧٥)، وببتر لينغيل؛ ومؤلف (إمليكراتوك كونيف، ١٩٨٦). ولأديب بيتر ناداس رواية من ثلاث حكايات، وهي مذكرات لثلاث فترات مختلفة - الحاضر، الماضي الحديث العهد والقرن الأخير.

في تيار خاص من الأدب السوفييتي، ذابت الرواية في نثر استخدام الجمالية الرسمية بصفتها مادة أساسية لكي تجعل النثر يعاني من «تحرّف مُبَيّت» (Sorokine). بيد أن شكل الرواية التقليدي هو الذي هيمن على الأدب السوفييتي خلال عقد الثمانين، أكان منشقاً (روايات سولجينيسن) أم أبياً رسمياً. واتسمت سنوات السبعينات بنجاح الرواية التاريخية. وقد تجدد هذا النجاح عن طريق

حركة «إعادة البناء» (Perestroika) مع تخصيص جديد للماضي (ريباكوف). وإزاء هذا التيار، تميّز فاسيلي بيلوف (Vassili Belov) وفكتور استافيف، بتجديد الحياة القروية الروسية التقليدية والأبوية القديمة، وبالمعارضة للطابع الانحطاطي في الحضارة «الاشتراكية» العصرية. وكان الأيب فيكتور أحد زعماء المنحى الأنبي السبيري، وهو الألب الذي برز في عقدي الستينات والسبعينات، عقب فترة طويلة من النضج الصامت. وإن أعمال الكتاب السبيريين، الأصيلة بوجه خاص، قد تُرجمت بوفرة كبيرة في الغرب، وتم الاعتراف بأدبائهم، وبسرعة شديدة، لشخصيات مميزة للنثر الروسي المعاصر. وارتقت مكانة سبيريّا في الألب الروسي إلى مكانة الدور الذي قامت به هذه المنطقة في الثقافة الروسية، فهي الإقليم الواسع القسيح جداً عند أبواب العاصمة موسكو، والذي يلهم بأدغاله وسهوبه الشاسعة شعور المرء بحرية لا تخوم لها. غير أن هذا الإقليم ظلّ أرض عذاب يعصى الإعراب عنه، بل أيضاً رمز الغولاغ (Goulag) [نظام الاعتقال في روسيا]، وهي التناقضات التي نجمت عن تطورها المفروض عليها والتي تمزق الأجيال الجديدة. وهناك أيضاً نزعلات أخرى قد ثبتت مسيرتها مع نثر وجودي^(١) (Existenliel) «عصري» بمقدار أوفر (فلاديمير ماكانين)، وتيار موال لتحرّر النساء (ليوميلّا بيتروشيفسكايا)، وآخر ينزع إلى السخرية الهازئة حسب تقليد غوغول (Gogol) كما فعل فلاديمير فوينوفيتش، إيوز غليشكوفسكي.

إنّ فن السرد التشيكي، رغم تفرعه إلى ثلاثة فروع - رسمي، لا شرعي، منفي أو مهاجر - ظلّ يتابع تجددّه المدهش وأنعش جوزيف شكفوريكي تقليد كاريل تشابيك وأثره بمعطيات أنغلو ساكسونية لكي يقدّم سلسلة من سيرة ذاتية قوية، ومن روايات وقصص سيكولوجية، سيروية، تكاد تكون بوليسية، وبحجّة التّغني بالحياة اليومية، لجأ بوهوميل هرابال Bohumil Hrabal إلى سرد متّكّن جداً للحكايات كما في «أنا من خدمت ملك إنكلترا» (١٩٧٥)، و«عزلة ذات ضجيج مفرط» (١٩٧٦). أما ميلان كونديرا، فقد سعى إلى طرق جديدة في الرواية الفلسفية المعاصرة. ولبث

(١) يعني مجرد الوجود، لا مذهب الوجودية [المترجم].

الوضع المش مواثياً لإنتاج فنون أدبية موجزة حسب التقليد الكبير لكل من نيرودا، هاشيك، تشابيك فنمة القصة، الأكصوصة، رواية مسلسلة، وقد خصتها بالعناية كل من: هربال: كونديرا، شكفوريكي، كليما. وغدا لودويك فاكزليك معلماً لا يطاله الجدال للروايات المسلسلة التي زودها بينية صغيرة (Microstructure) من الشعر ودلالة المعنى.

لكن الصلة، بوجه دقيق، ما بين تطورات أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية، هي التي تبدي كل أهمية الطر حيث يتطور أدب معين من الآداب. وفي سباقات أخرى، غدت وظيفة الألب مختلفة. وإن انهيار الستار الحديدي سوف يعني، دون أي شك، تبادلاً أدبياً على مزيد من الحيوية وعلى «تزامنية» أوفر ما بين النزعات الخاصة بكل من الأقطار الأوروبية.

الأدب النسائي Féminin

الأدب النسوي^(١) Féministe

خلال الفترة هذه وفي كل مكان تقريباً، تطور أدب نسائي نوعي، وهو من حيث تصميمه يشكل مضماراً على حدة. وطوال عقد السبعينات بالذات بدا هذا التطور على أشدّ تميزه. فهناك أدب بكامله قامت نساء بكتابته، وغالباً ما اتخذ كموضوع له تجارب نسوية. وعلى نحو موازٍ نشر أدب موالٍ لمذهب التحرر النسائي Féminisme، مناضِلٌ ويعارض الأدب (الذكوري) الآخر، وقام هذا الأدب الأنثوي على أساس تصوّر نوعية للكتابة النسائية.

إن نقطة انطلاق هذا الأدب النسائي كانت، في غالبية الأوضاع، استيعاب (Prise de conscience) الجور على المرأة في التوزيع التقليدي لأدوار الرجال والنساء. وعندئذ أصبح هذا الجور، بصورة جدّ طبيعية، الموضوع الرئيسي للنتاج النسائي. فتوخّين بالتالي إعادة تعريف الأدب النسائي انطلاقاً من مجمل هذه المواضيع وحسب. وقد رأى آخرون في الكتابة النسوية نوعية متكيفة جيّناً. وعلى نحو إجمالي كان تجديد عالم الأدب النسائي بأنه قضية لم تلق بعد حلها بصورة مرضية. ولعله من العبث أن نرتّب في فرع الأدب النسوي كل نتاج تكتبه إحدى النساء. فقد تغدو نتيجة ذلك تمييزاً عنصرياً لهذا الأدب، فيؤوّل الأمر تماماً إلى نقیض المقصد الذي أعلنه بيان النسوة الأدبيات. وطُرحت هذه القضية، علاوة على ذلك، في كل مكان دُمّ التجابه فيه حول الهومشة المتعمدة لعنصر بشري يُفترض أنه ضحية الجور والقهر.

(١) مذهب تحرير النسوة من سُلط الرجال وهذا المصطلح فلسفي / سياسي [المترجم].

أقامت دوريس ليسينغ، وإيفا فيغس، وإماتونان، وكاتبات غيرهن على تمرسهن في الأدب النسائي فجعلن منه أحد المضامير الأوفر حيوية والأغزر إنتاجاً في التطور الراهن للأدب البريطاني.

«فساء حرّاق»، كذا قالت (أنا) بلهجة غامضة. ثم أردفت بغضب ثم نعهد لها صديقتها (مُولي) مثيلاً له، فاستحقت بذلك نظرة ثانية منفصلة: إنهم لا يزالون يحدّدون تعريفنا - وحتى من هنّ الأوفر تطوراً - حسب تبدّل علاقاتنا بالرجل».

«وهذا عدلٌ بما يكفي؛ أليس كذلك؟» هكذا أجابت بحدّة مولي؛ ثم تداركت الأمر بسرعة حين شاهدت نظرة (أنا) المندمئة: «في النهاية، من الصعب أن نتحايلى ذلك». وخلال الصمت الوجيز التالي نفادنا نظراتهما المتبادلة، إذ رأنا أن انفصالاً خلال سنة كاملة بات طويلاً منيداً، وحتى بالنسبة إلى صداقة قديمة على شاكله صداقتهما. وأخيراً، صرّحت مولي متنهدة: «حرّات! أعرفين يا دُرى في كنت أفكر فينا، هناك؛ وقد خلّصتُ إلى النتيجة بأننا امرأتان من عرق جديد تماماً. ولا بد أن يكون هذا الوضع حقيقياً، أليس كذلك؟».

(دوريس ليسينغ Doris Lessing، تفكر لملاحظات الذهبي)

نهض الأدب النسوي الهولندي بدور هام في منحى هيلّا هاس (Hella Haasse). والفلسفة والالتزام الاجتماعي وأسلوب في سرد القصة قلما يلبث تقليدياً ويمثّل كل هذا ميزات تمهر بوسمها نتاج الأدبية اندرياس بورنييه، الفيلسوفة، الملتزمة بنزعة المذهب النسوي، الأستاذة الجامعية في علم الجريمة؛ وقد أفصحت عن شكّها في قدرة اللغة على وصف حقيقة الواقع وتحليله وذلك في سلسلة من الروايات الفكرية والأفلاطونية الجديدة (Néoplatonicienne)، مثل «الرجل إلى سبتير» (١٩٧٦). وقد برهنت أيضاً على التزام اجتماعي قوي جداً يناهض تسلط الرجل على المرأة

(Machisme)، والنزعة المناوئة للسامية [أي الصهيونية]، والتكنوقراطية، وذلك في مقالات أدبية وأعمال بحثية. لكن، ليس في الإمكان وصفها بمناضلة نسائية بالمعنى الفلسفي السياسي للكلمة على غرار أدبيات اشتراكيات، وكما فعلت أنجا مولنبيلت في ما يتجاوز العار «حكاية شخصية» ١٩٧٦. ونشرت هانيس ماينكيما اسم مذكر منتحل لـ: هانميلة ستامبيروس بعض الانتقادات لكتب، وبعض الدراسات النظرية حول الأدب، لكنها معروفة، قبل كل شيء، كمؤلفة روايات وأقاصيص نسائية كتبتها بأسلوب إنشائي موال للنزعة الطبيعية (Naturaliste). وكانت ماينكيما المؤسسة المشاركة للمجلة النسائية الأدبية الأولى في البلاد المنخفضة، وهي «كريز أليس» (١٩٧٨-١٩٨٧). وعلى نحو مستقل عن الأدب النسائي، هناك عدد متنام من النسوة الأدبيات المستقلات (كمثل: تيساده لوو، وهيرمينه ده غراف).

إن ثلاثية الكاتبة الدوريجية هيربيورغ فاسمو «المنزل نو الشرفة الزجاجية العمياء» [دون نوافذ] (١٩٨١)، و«الغرفة الخرساء» (١٩٨٣)، و«سماء قلقة الحساسة» (١٩٨٦) قد تبنت شكلاً له المزيد من النزعة الواقعية (Réalisme). وقصة الطفولة هذه تمضي إلى البعيد البعيد في وصف ارتكاب المحارم (Incestes) ووصف الذهان العقلي الذي يستتبعه ارتكاب المحارم. وهناك الروائية الفنلندية المعروفة باسمها المنتحل «روزا ليكسوم»، وقد قدمت وصفاً للأوثنة في أسلوب قاسٍ بمقدار بالغ، أسلوب قد يُنسب تقليدياً إلى الكتاب الذكور. وفي الدنمرك، تنتمي روايات جيت تريوسن، وكيرستن توروب إلى الأدب النسائي، دون أن تدافع عن وجهات نظر نسائية نضالية. ومن الصحيح أن وجهات النظر هذه قد ازدهرت خلال عقد السبعينات، لكنها رغم أهميتها من حيث «سياسة الجنسين»، احتفظت بمدى أدبي قلماً يبدو أنه قد استمر. وابتكرت كيرستن توروب، في منظور نسائي، قصة مسهية تشبه دراسة للعادات والأعراف وذلك مع «الفردوس والجحيم» (١٩٨٢).

في أوروبا الوسطى والبلقانية، قلماً يبدو الوضع متجانساً. ففي بعض الأقاليم (سيربيا، مثلاً) تربما عتمت الآفاق النسائية على مساءلة أوسع عمومية عن الحرية. وفي أماكن أخرى، ولاسيما في الجمهورية الديمقراطية الألمانية،

شكّلت النسوية (Féminisme) طريقة مفصّلة في هذا الحقل. وقد تأرجح مذهب الأدب النسائي ما بين الجانب «السياسي» والجانب الاجتماعي و«الجمالي» في مجال ابتكاره. فالكتابة النسائية، في كروايتا (وخاصة أعمال فيستا كرميونيك، وإيرينا فركلان، وسلافينكا دراكوليك) تتميز بذفحة تضفي الشعر على اللغة، وبذرة تدخل الخيال في مادة السيرة. وفي المقابل، لم تظهر أية حركة أدبية نسوية حقيقية في الأدب المجري، وبقيت الآثار الرئيسية من تأليف أفاكيس^{*} وكاتالين لاديك التي تعيش في يوغسلافيا.

أما في بولونيا، فكان تحرير المرأة، في البداية، أحد الموضوعات ذات الحظوة في الحداثة (Modernisme) البولونية الكلاسيكية. ولكن، عقب الحرب العالمية الثانية، تضاعفت أهميته من جرّاء الظروف الاجتماعية / السياسية الجديدة. وفي الشعر البولوني، طوّرت أنا شفيرشتشينسكا (Anna Świrszczyńska) الحيز العاطفي للمرأة، في ديوان وحيد لها (١٩٧٨)^(*). ووجد الأدب النسوي الروسي تعبيره في آثار ليودميلا بيتروشفسكايا وتاتيانا تولستايا داهس. وفي الأدب التشيكي، ظهرت الإشكالية النسوية السيكلولوجية، الحميمة والشهوانية في الشعر، بصورة خاصة، وأيضاً في قصص إيداكريسوفا أو ليركا بروشازكوفا. وتدخلت السياسة في نتاج كل من زدينا ساليفاروفا وإيفا كانتوركوفا وهي مؤلفة «صديقات المنزل الحزين» (١٩٨٤)، أي السجن. وفي بلغاريا، هيمنت على الوضع الأدبي العام بلاغاديميتروفا، الرائدة في النثر «التوليقي» العصري الذي نجده، بشكل خاص، في روايتها «الوجه» (١٩٨١)، وقد منعت تداولها بعد نشرها ببضعة أيام.

أما في ألمانيا، فإن مفهوم الأدب النسوي بدا على شيء من الإسهاب. وقد ظهرت مجلة «إيما» بمثابة «سلطة تقييمية» نسائية أحادية المنحى. بيد أن أدب النسوة يغطّي أيضاً طيفاً فسيحاً جداً من الحساسيات، عندما يتناول مسألة دور الجنسين. فمن جهة، نجد، مثلاً، كارين سكروك التي من خلال كتابها «انفصال» (١٩٧٨)، قد ناضلت مكافحة حق الإجهاض. ومن الجانب الآخر، كريستا راينغ

(*) هذا كلام غير دقيق فالملؤفة مجموعات شعرية كثيرة وقصصية ومسرحيات منها: كلمات زنجية، الريح، إني المرأة. (الناشر).

التي أوضحت في روايتها «إحصاء» أنه لا يوجد، بالنسبة إلى المرأة، سوى ثلاث إمكانيات في عالم حيث يقوم الرجال بإحلال المعايير والقوانين: الكفاح وقبول السجن، عدم الكفاح وتقبل الجنون، وأخيراً الاستسلام للرجال والإصابة بالأمراض. وما بين هذين الموقفين الأخيرين المتباينين، هناك في ألمانيا، عدد وافر من النسوة الأدبيات لهنّ من المدى نطاق أوسع وقد أسهمن بقوة في إنجاز عوالم نسوية نوعية، كما فعلت كريستا فولف وساره كيرش.

يفضل الأندب النسائي اليوناني الجمالية والرهافة. وإن النصوص مع مرجعيتها الذاتية لدى أ. نيلينبورغي، وإ. سوتيرو بولس، إلى جانب شعر م. كيرتزاكي وب. بامبودي، تشرّك القارئ في أفكارها. وإن موطن الخيال في التفرع الثنائي dichotomie (جسد / جنس) على غرار تدفق الصور الهمجية الفوضوي الناجم عن «النفس الداخلية» يبلغ توازناً عجباً مفخماً في عالم يفتقد الاستمرار والترايط. ويتمّ بلوغ توازن الكتابة هذا بتتظيم تسلسلي للأجملّة وللنص، بتتظيم يتجزأ في مقاطع إيقاعية. فـ«الوضع الرسمي لتحقيق الواقع» يتم اختراقه بهذا الشكل ويعاد اتهامه والنظر فيه.

يرتبط المقال الداعي لتحرير النسوة في البرتغال، وهو المقال الشكلي والمتنوع جداً من حيث مجمل الموضوعات الخاصة، بالبرتغال «الجديد» الذي ولد عقب ثورة نيسان (١٩٧٤). فهناك ماريا أندينا براغا وماريا فيلهوداكوستا مع كتابها «ماينا مينديس». وداكوستا كانت قد تعاونت مع ماريا إيزابيل برينو وماريا تيريزا هورتا ونشرت في «الآداب البرتغالية الجديدة» (١٩٧٢) حيث «الكاتبات ماريا الثلاث» شجبن الوضع النسائي، ساخرات من الآداب البرتغالية في القرن الثامن عشر. وهو نصّ تقوم المؤلفة، أي مارينا ألكوفورادو، بإنتهاك القانون، وترمز بانغلاقها «انغلاق» جميع النساء. وقد صودر هذا الكتاب وتعرضت الأدبيات للسجن، فأثار ذلك تعبئة لا سابق لها للحركة البرتغالية حول تحرير النسوة.

في إسبانيا، ليست التجديدات الشكلية هي المهيمنة على الأندب النسائي وقد بات رائجاً رواجاً بالغاً. وفي أغلب الأحيان، تناولت مواضيعه الحرية الأخلاقية، ولاسيما لدى الأدبية أنا روسيتي التي وصفت في «تقاهات إيراتو»

(١٩٨٠)، وبشكل خاص، الشهوة النسائية من خلال سلسلة من الأوصاف الشبقية. ولا بد أيضاً من أن نذكر كتاب «الآلهات البيضاء» الذي يتضمن مختارات من الشعر النسائي الشاب الإسباني (١٩٨٥)، والأمر يعني الشعر الشاب الذي تنظمه بعض النسوة، ولا سيما بلانكا أندريو وأماليا إغليزياس.

تطوّر الأدب المناضل لتحرر النساء في إيطاليا تطوراً موازياً لتأسيس المفكرين الشديد في نهاية عقد الستينات وبداية السبعينات مع (داسيا ماريني، جيوليانا مورانديني، بيانكا ماريا فرايوتا). وحتى بعض النساء الكاتبات اللواتي - منذ بعض الوقت قد ظهرن على الساحة الأدبية مثل (إلسامورانتة، أوتيزه، سانفينا) - شرعن في تبني وجهات نظر نسائية بصورة نوعية وفي وصف العلاقة الأم / الابن مثلاً. ويبدو أن الأدب النسوي الإيطالي، في نهاية هذا القرن، على قيد التحول. فبينما فقدت النسوية شيئاً فشيئاً طابعها السجالي والعدواني، وراحت تسعى لنفسها إلى نقاط معالم دلالية معرفية (Cognitifs)، برزت أدبيات اقترين من نموذج «خنثي»، وفقد هذا النموذج أوضح الميزات للكتابة النسائية، في جملة مواضيعها كما في أسلوب إنشائها. فأوفرهن شباباً - مارتا مورازوني وباولا كابريولو - كتبن حكايات لم تعد رؤاها واهتماماتها التحليلية وكوابيسها تتمايز من بعد على نحو واضح عن ما يمثلها لدى المؤلفين الذكور. وحاولت داسيا ماريني وجوليانا مورانديني أن تبتكرا بنىات جديدة حقيقية على صعيد التاريخ والبيئة الاجتماعية. وفي كل حال، يبدو أن هناك حركة مقارنة لا تزال فيها التجارب التي عاشها الأدب النسوي الأصلي وهي تجارب الأدب بشكل عام.

كانت فرنسا حقلاً لمناقشة ثرية جداً حول الأدب النسائي الذي ترك أثره، ولا سيما نظرياً، في أوروبا بكاملها. فالتمايز ما بين النسوية (Féministe) والأدب النسائي (Féminin) - علاوة، بالطبع، على فئة النساء الأدبيات - تمايز يبدو وثيق الصلة ما بين مواضيعهما. فإن الآداب النسوية [الموالي للزعة المذهب النسائي] - وقد اقتبس جذوره من آثار سيمون دو بوفوار (١٩٠٨-١٩٨٦): «الجنس الثاني» (١٩٤٩) - تشمل على أعمال تشرع للنساء مواضيع جديدة للمقال. فالمقال السيكولوجي التحليلي قد كرّره توتشه إيريغاري في كتابها (Speculum) [أي المرأة]. وخلال عقد السبعينات برزت

فكرة كتابة «ذكورية» قد اكتسبتها النساء. فأتار كاترين كليمان «الوليدة الفنية» (١٩٧٥) وهيلين سيكسوس تقوم ما بين المواضيع [جملة مواضيع كاتب أو فنان Thématique] النسائية والالتزام بالنزعة النسوية. وراحت هيلين سيكسوس تتساءل في مؤلفها «المجيء إلى الكتابة» (١٩٧٧) حول صلة المرأة بالكتابة. ففي هذه «المسيرة قُدماً»، وهذا الحوار مع «الدغل المتقد»، توخّت الكاتبة أن تتورط فيهما. وهي الكاتبة التي تغلق عليها حكايات الخرافة في مهام منزلية، هذه الحكايات التي ينبذها المجتمع اليهودي / المسيحي.

«لكنّ الحكايات في رأيك، نخبرك بمصير من القيود والنسيان والاختصار وطيشان حياة لا تنطلق من بيت الوالدة، إلا لكي تقوم بنورات ثلاث تعيدك ذاهلة إلى منزل الجدّة التي سوف تزدردك نعمة واحدة. وفي نظرك، أينها الفتاة الصغيرة، هناك فخارة الحبيب الصغيرة، وفخارة العسل الصغيرة، والسلة الصغيرة - فالتجربة تبرهن على ذلك - [وكل هذا] حكاية نعدك بهذه الرحلة الغذائية القصيرة. رحلة تعيدك بسرعة شديدة إلى سرير «الغيب الغيور»، [سرير] جنك الشرهة التهمة، وكان القانون ينوحى أن تُرغم والذك على التضحية بابنتها لكي تكفر عن جرائمها على أنها تمتعت سابقاً بالأشياء الجميلة من الحياة في ابنتها وسئلتها الصمراء الجميلة. إنها ذرعة فتاة مئنة.

«لأبناء الكتاب»، هناك السعي والصحراء، والفضاء اللامتناهي، والمحيط، والمتنوع، والسير قُدماً. ولبنات مطيرة المنزل، الضياع في الغابة. أما هي فقد باتت مخنوعة، ومحبطة، لكنها لبنت موقدة بفضوليتها. وبدلاً من المبارزة الغربية الكبيرة مع الكلدان الغامض، والمساءلة الخطرة التي تُطرح على الغيب: ما هي يا نرى فائدة الجسد؟ فالخرافات نصنع لنا أديم الجسد. و«اللوغوس» يفرغ شذيقه الكبيرين، ويزدردنا».

(هيلين سيكسوس Hélène Cixous، المجيء إلى الكتابة)

اهتمت هؤلاء النساء الأدبيات أيضاً بالتحليل النفسي. ومن جهة أخرى، قمن بالنضال في طليعة الانتقاد داخل الأندب. ورأين أن «النص النسوي» أشد إفساداً من النص الذكوري، أو على الأقل، ينطوي على قوة مفسدة تختتم النص بسمتها. فالأندب الأنثوي يقتني مواضيع أنثوية صرفة، مثل: الجسد والحيل والإجهاض، دون أن ينتج أدباً مقاتلاً على شاكلة «كلمة امرأة» (١٩٧٤) للأديبة «أنّي لوكثير» وقد اعتُبر هذا الكتاب كيان، وعلى غرار «رافدة منبج» (١٩٧٤) للكاتبة شانتال شواف.

وهناك أخيراً، في الأدب الفرنسي، عدد وافر من النسوة الأدبيات نفعن بالشهرة، وليس من الممكن إلحاق آثارهن، نوعياً، بالجنس الأنثوي. حيث أن نصوص مارغريت دوراس ونصوص مارغريت يورسونار وناتالي ساروت لا تعالج مواضيع نسائية وحسب. وقد مضت بعض النسوة حتى إدانتهم كتاباً مثل «مذكرات هاوريان» بسبب «ليونته الذكورية». ولاحظت نساء غيرها أن الكتابة النسائية متواجدة منذ قرون وأن الأمر لا يعني شيئاً آخر سوى كتابة حيث تدع النساء حساسيتهن تعرب عن مشاعرهن. ومن الصعب أيضاً أن نعتبر نصّي أنّي إيرنو «الساحة» (١٩٨٤)، و«امرأة» (١٩٨٨)، ونصّي دانييل سالتوناف: «أبواب جيويو» (١٩٨٠)، و«الوداع» (١٩٨٨)، نصوصاً أنثوية بصورة نوعية. فالإشكاليات التي واجهتها جميع هاتيك النسوة تبدو متجاوزة لحدود حقل الكتابة النسوية المحدود. فنحن، في آخر المطاف، في صدد مشكلة للتعريف فإن صح أن كتابة النساء تنقسم دوماً بميزة أنثوية نوعياً، فإن مجال هذه الكتابة يغدو محدداً. ولكن، في هذا الوضع، لا ينغلق هذا الأندب دون المطالعين من الجنس الآخر.

القصة الخيالية الذاتية

النزعة السيرية الجديدة

في كل مكان في أوروبا إلى حدٍّ ما، ومنذ بضعة أعوام، شهد الأديب انطلاقاً كتاباً تشبه فنون ترجمة الحياة الذاتية أو السيرة. لكن يبدو أنه قد حدث تغيير ما. فعدد من الأشكال الخاصة بالإخراج الذاتي auto-mise قد أصبح شعبياً. فلنأخذ في شأن سيرات ذاتية تقليدية «نزيهة»، بيد أن الـ «أنا» من نوع السيرة هو قائم بشكل متواتر في مركز المواضيعية (Thématique). ولربما نستطيع الإشارة إلى هذه الظاهرة – التي تعتمد بنقطة الصلة ما بين الصحة وتفعيل القصة الخيالية (Fictionnalisation) – بالمصطلح «القصة الخيالية الذاتية» autofiction. وعلى نحو مواز لهذه الظاهرة برزت «نزعة مذهب السيرة الجديدة» Néo-biographisme حيث لا يعني الأمر من بعد أوصافاً «محترمة» لأشخاص غدوا موضوع الكتاب. فالأديب يهزأ بالوقائع هزأً سافراً، ومن الغالب جداً، أن تكون هذه الأعمال مع منحها إلى السيرة، في واقع الأمر، أعمالاً لسيرة ذاتية autobiographie في روحها وقصديتها. وإن مجرد تطور هذه الفنون، وفي هذه الفترة الحالية بالذات، يرجع إلى مجمل معقد من الأسباب. ولكن، لعله من الطبيعي تماماً أن نرى فيها علاقة بالتعديل الشامل لصورة الفاعل الذي يشكل جزءاً من الإنزلاقات، انزلاقاتٍ يطلق عليها البعض اسم «ما بعد الحداثة».

السيرة الجديدة في ألمانيا:

ظهرت السيرة الجديدة في ألمانيا، عقب هيمنة المضمار الوثائق القوية خلال عقد الستينات وفي مطلع السبعينات بشكلٍ «ذاتية جديدة». ومنذئذ، عاد كل من الفرد وحياة الفرد والوسط البيئي يقوم بدور مركزي. وقام الأديب

فريتز أنغست، في روايته «آذار / مارس» (١٩٧٧)، تحت الاسم المنتحل «فريتز زورن» بوصف سيرورة موته الطويلة، الناجمة عن السرطان، وهو ما يعيده الكاتب بصورة جوهرية، إلى تربيته. وفي رأي أنغست، أدى التألم الشديد والمفرط مع العادات والأعراف التي فرضها المجتمع عليه فرضاً غير مباشر، إلى التسبب بوفاته. وفيما كانت الرواية «آذار»، قبل كل شيء، مثلاً على التفاعل ما بين المعايير / الأعراف الاجتماعية والتاريخ الفردي، حاولت ترجمات حياتية عديدة أن تسعى إلى اكتشاف الزمان التاريخي في كل سيرة فردية. وقد وصف الأديب إينغيبورغ دريفيتز في «كان أمس اليوم» مئة سنة في الحاضر» (١٩٧٨) تاريخ أسرة طوال خمسة أجيال. فهو يبين كيف يُحدّد دوماً تاريخ الترجمة الذاتية الخاصة، الفردية، من قبل الأعراف والعادات الاجتماعية والوضع السياسي العام.

طفقت الكتابة المميزة «للسيرة الجديدة» - وهي ترجمات حياتية تبكر قصصاً خيالية - تأخذ أيضاً شيئاً من المدى. وهنا يسعنا أن نستذكر رواية «بيتر هارتلينغ» (١٩٧٦)، و«سوزارت» (١٩٧٧) للكاتب فولفغانغ هيلنشايمر، وترجمة حياة أوزوالد فون فولكنشتاين من تأليف ديركوهن، ونستذكر كتابي إليزابيث بليس: «أنا فولكنشتاين» (١٩٧٧) و«كوهلباس» (١٩٧٩).

إن هذه المقومات الوظيفية الذاتية، ومن بينها إضفاء المواضعية على التورطات الفردية في الماضي الحديث العهد، في ظل المذهب الاشتراكي / القومي، مقومات ظهرت في آنٍ معاً خلال نشأة أدب جمهورية ألمانيا القدرالية، وفي أدب جمهورية ألمانيا الديمقراطية، خلال عقدي السبعينات والثمانينات. وهذا التزام - مع عوامل أخرى مثل (الهجرة) لعدد من أدباء جمهورية ألمانيا الديمقراطية - يدعو إلى التساؤل إن كان ثمة أُنْبَانُ ألمانيان أم أدب واحد. فعلى سبيل المثال كتاب «نسيج طفولة» (١٩٧٦) للمؤلفة كريستا وولف (Christa Wolf) يتواجد في مركز تاريخ جديد للأدب المشترك ما بين الألمانيتين. ووصفت كريستا وولف كيف ترعرعت نيئاً الصغيرة في ألمانيا الاشتراكية / القومية. رغم أن أسرتها لا تنتمي فعلياً إلى هذا الحزب، فقد تأقلمت مع هذا الوضع السياسي الجديد وانصاعت إلى مقتضيات السلطات كما

كان الصليب المعقوف والسلام الهيتليري. فإنَّ نيلِي لم تَسْتَطِعْ سوى اتِّباع هذا النموذج من الحياة. ويُقاطِعْ عرض تجرِبَات نيلِي بأفكار الأديبة. فهي تسعى، قبل كل شيء، إلى نقل التاريخ المعاش سابقاً والذي تَذكر به ابنتها. وهذا النوع من الكتابة الذاتية والصحيحة يتباعد جذرياً عن أسلوب كتابة النزعة الواقعية الاشتراكية «الرسمية» في جمهورية ألمانيا الديمقراطية خلال تلك الفترة.

النثر الفلامانكي الهولندي:

في البلاد المنخفضة كما في بلجيكا الناطقة باللغة الهولندية نهض أدب الترجمة الحيّاتية بدور هام خلال كلِّ هذه الفترة. ومَثَلَت الرواية للسيرة الذاتية، في النثر الفلامانكي خاصة، نزعة ذات أهمية كبيرة، فارتدت شكل الفنون المختلطة. حيثُ يُمَحِّى الخط الفاصل ما بين حقيقة الواقع والقصة الخيالية (Fiction).

ابتكر فالنير فان دن بروك (W.V.Den Broek) عملاً هجيناً يشمل عناصر من الرواية الوثائقية، من الحولية العائلية، من التاريخ، ومن ترجمة الحياة الذاتية، وهو عمل يتألف تأليفاً منتظماً. وحاز فان دن بروك نجاحاته الشعبية الأولى مع ثلاثيته «تعليقات نسائي» [اختصاصي في النسابة البشري] (١٩٧٧)، و«رسالة إلى بودوان» (١٩٨٠)، و«حصار لاينكن» (١٩٨٥)، حيث يفتحص الوقائع والحوادث التي كوَّنت أساس تأهيله بصفته إنساناً ومؤلفاً. ووضع تحقيقه، بالتتالي، على مستوى التاريخ والجغرافيا، ثم على مستوى تحليل النصوص. ويُشبه القسم الأخير جملة مقتطفة بدقة من تلميحات إلى آذار كافكا ودانتيه.

في نتاج فيلِّي سبيلين، تلبث كتابة المتكلم «أنا» جهداً يسعى إلى مكافحة عبث الوجود، وعيوب الوضع البشري. أما ليويليزيه فقد أُنجز ثلاثية في سيرة ذاتية تتألف من: «سَعَر الأيام الرِّيحَة» (١٩٧٨) [شديدة الرياح]، و«الطرق المسدودة» (١٩٨١)، و«بلعبة حطة نطة» (١٩٨٣). وغالباً ما توصف شخصيات روايات بليزيه بحسب صور ضوئية قديمة (من البروليتاريين أو القرويين الأميين من ماضي الزمان، على سبيل المثال). ولهذا

الروائي رواية أخرى هامة وهي: «ليس للمرء أن يُخطئ في ما هو أبيض» (١٩٨٩)، وهذه الرواية مونولوج موسيقي في مئة صفحة، ويعرب عنوانها، في الحين ذاته، عن شعار والدته المتوفية. وتقدم رواية الأديب بول هوست (Pol Hoste) «الحياة الجميلة» (١٩٨٩) وثيقة سيرة ذاتية تكشف أسراراً، ويعجز فيها البطل الشاب عن تجانب الحديث مع والديه. ويلتفت الشقاء هنا متعارضاً، بوجه مفارق، مع مقاطع أحلامية هي آية من الجمال.

أما في البلاد المنخفضة، فقد باشر الأديب أدريان مورين (Adrian Morrien)، خلال عقد الثلاثينات، مهنته كشاعر، ثم غدا ناقدًا أديباً ومترجماً. وقد نال عام (١٩٨٨) تكريس شهرته إبان نشر روايته عن سيرته الذاتية: «مزرعة مويذر غراخت». وليست هذه الرواية سيرة ذاتية بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، إلا أنها فسيفاء من مقاطع ليس لها الكثير من التماسك في شتى الأفكار.

نشر مؤلفون شباب آخرون أعمالاً لسير ذاتية، ولاسيما منهم جان سيبلينغ مع روايته «غشبة السحرة» (١٩٧٥) و«أعزل من السلاح» (١٩٧٨). وقام الأديب أ.ف.ث. فان در هينن مع مؤلفه «الزمان الأورد édenté» بنشر أربعة مجلدات سبق أن بدأها عام (١٩٨٣) و«الزمان الأورد» زمن الأجيال الجديدة، وتطورهم من عقد الخمسينات إلى الثمانينات، وزمن فقدان التزامهم المتفاهم.

القصة الخيالية الذاتية في سكانيديناهايا:

منحت الكاتبة إيلسا غريس (Elsa Gress) الأفضلية للسيرة الذاتية «الحرّة»، سيرة عصرها وسيرتها هي، وذلك في كتابها: «حرّة وغريبة» (١٩٧١). بيد أن الوصف الشخصي في هذه السيرة قد قام، في الأدب الدنمركي، بدور كان له أهمية بالغة. وأحدث الأديب ثوركليد هينسن، مع روايته «دعوى هامسون» (١٩٧٨) مداولة عظيمة في ربوع الدنمرك والنرويج في آن معاً، وذلك لأنه اتهم بتفريئة هامسون من تعاطفه السابق مع الفازيين.

أما الأديب هنريك سكانيغروب فقدّم الإسهام الأمثل للسيرة الروائية - وترجم إلى عدد وافر جداً من اللغات - وذلك مع «لاغووا القديسة» (١٩٨١)،

ولا سيما مع «الغايي» أو «من العسير الموت في مدينة ذيبي» (١٩٨٥)، ومع «الأخ يعقوب» (١٩٩٢) فالكاكتب يبدي - بوسيلة قدر شخصيات تاريخية ملموسة - مشكلات أساسية مذوّطة، بصورة خاصة، بما هو «خارج الذات» وبما هو «لدى الذات» بالمعنى العام للتعبير. وأتجز إخراج هذه المشكلات على ضوء التاريخ، وقدمها وكأنها راهنة تماماً، لأنها ترسم بشكل ضمني مقارنة مباشرة بمشكلة الوجود (Existentiel) لدى المؤلف عينه [أي مجرد الوجود].

«إذ كان يترك عكازة على «الصوف»، اختفى كيركغارد بغيّة، وكانّ إحصاراً قد تلقّفه، فيما راح غضب جنوني يستحوذ على مؤثر ذاته، فطفق يضحك ويهزأ، ويجعل الفتيات تتضاحك معه هازئات، بيد أنّ التقزّر نفاقم داخل حجريته كمثّل بورّيّه [من البطاطا] يعسر هضمها، وفي هذه الغضون كانت «كات - نو - نورويج» جالسة، ممسكة بمشطها، أمام مرآة من نمط العهد الإمبراطوري، قد ابتاعها بسعر زهيد، وانبرت تحكي ما قد جرى. وكان «عمّو» الصغير، الجالس على طرف المضجع، قد اكفى في البداية بأن يلاحظها فيما ظلت تنتظره وتمتدّ إليه ذراعيها وهي عارية أو تكاد. ومن ثمّ، راح يغمرها بالقبلات، بقبلات بالأحرى شبيهة بعضات قرد، ثمّ بات هو عينه عارياً أو يكاد. وعقب أن انتفض، ارتدى ثيابه لكي يوّلي الأنبار، وكان هزة أرضية آننت بالاندلاع ولا شيء يثير اهتمام مؤثر، بمقدار أكل من ذلك»

(هنريك ستانغروب Henrik Stangerup، من العسير الموت في مدينة ذيبي)

في الفن الأدبي ذاته، ألف دوريت فيلومسن روايته عن ماري توسو «مريم» (١٩٨٣). وقام بيير هولتبرغ، بطريقته العنيدة والعميقة، الكثيفة والعنيفة، بكتابته، منذ حين، «عن» طفولة شوبان في مؤلفه «استهلالات» (١٩٨٩). ونشر جان ميّر دال في السويد ثلاثيته كسيرة ذاتية: الطفولة، وعالم آخر، وثنا عشر من

ثلاثة عشر (١٩٨٢-١٩٨٦). وإن السيرة الذاتية السكandinافية، التي قُرئت وترجمت بالأكثر في فترتنا هذه، هي أيضاً سيرة سويدية. وهي سيرة مؤثرة لكنها تقليدية، بمقدار أوفر، سيرة إينجمار برغمن: «القائوس السحري» (١٩٨٧). وقد لجأ أيضاً بيير أولوف إينكيسنت Per Olov Enquist إلى موضوع السيرة في نتاجه المسرحي «ليل السحاقيات» (١٩٧٦) حيث أقدم على ذكر سكرينبرغ. أما في النرويج، فقد كرس كجارتان فلوغستاند للشاعر النرويجي كلايس جيلسن مؤلفه «وصف حياة سحرية» (١٩٨٨).

تجديد عام لفن السيرة:

تشهد في جنوب أوروبا، تجديداً للفن الأدبي. ففي اليونان، تَمَثَّل السيرة الذاتية كطرس [رق مسوح مكتوب ثانية Palimpseste] حيث يتراكم شتى مستويات الـ «أنا». قصص نانسيس فالتيذوس تم تأليفها بوسيلة جميع أصناف المقالات: من المراسلة «الأصلية» إلى نماذج الاستخدام وإلى الإعلانات والدعوات. وإن يجتاز «أنا» السيرة الذاتية جميع هذه المواد الأولية، فهو يتدخل ويكشف الوضع المؤني لما بعد الحرب بالنظر إلى كل فرد من الناس. ويولج ج. أريستينوس نصوصاً أدبية أخرى في نتاجه الأدبي (رأيتُه، شكسبير، باوند، ومن بينهم بوج) وهو نتاج يمهده بوسمه البحث عن هوية. أما ج. بـ، في روايته «على لسان ريمغتون» (١٩٨١) جعل مستويات النص متشابكة. فالمؤلف سعى هنا إلى بناء عالم سنوات (١٩٣٠-١٩٥٠) كما سبق لعنه العزيز أن شاهد ذلك العالم وعاشه. وإن شكل هذه السيرة المتخيلة، النزعة السيرية Biographisme، قد حظي بالمزيد من الاهتمام والرعاية. فوجد الأديب ماريو كلاوديو، مع ثلاثيته «أمانيو، غيفيرمين، روزا» (١٩٨٤-١٩٨٨)، في هذه السيرة المتخيلة بدرجات متفاوتة، شكلاً من البحث حول هوية البرتغال ذاتها.

تشهد حالياً في اسبانيا تطوراً هائلاً لهذا الفن الأدبي، تطوراً يرتبط دوماً بتجدد الاهتمام بالـ «أنا» الفاعل المتكلم الذي يدمج عصرنا بميزته. وإلى جانب الكتابة / المذكرة لبعض المؤلفين الذين باتوا مكرسين مثل: فرانتشيكو أليالا، أو ميغيل ديليس، أو خوان غويتيسولو، قد ظهرت نصوص تنعم بالمزيد من التجديد،

خلال هذه السنوات الأخيرة. فتمتة مثلاً «العوالم الجديدة» (١٩٨٧) للأديب ميغيل سانشير - أورتييز، و«القط المحبوس» (١٩٩٠) للأديب أندريس ترابيثيلو.

أما الكاتب السويسري ماكس فريش، فقد استخدم في آثاره الأخيرة (مثلاً، مونتكوك، ١٩٧٦) تخيلاً ذاتياً يتميز خاصة بالتفكير واللُبس، وله من أوقات السرد الروائي ما هو شديد التعقيد.

نجد أيضاً حركةً لسيرة ذاتية تقريباً، في الأديب البولوني الحديث. على سبيل المثال، لدى تاديوش كونفيتسكي ولدى ييجي أُنجيفسكي الذي - في مؤلفه «اللباب» (١٩٧٩) - شابك ما بين مقال منقطع ومتمحور على الـ«أنا» وبين عناصر ليوميات حميمة وملاحظات شخصية يديها المؤلف. وثمة أيضاً «يوميات ثورة وارسو» (١٩٧٠) للأديب ميرون بياووشيفسكي، فهي تقدم صيغة لرواية السيرة تستقطب الاهتمام. فالقصة (وقد باتت فاقدة الإثارة العاطفية الخاصة بكتّاب حوثيات الحرب العالمية الثانية) تستكشف المتغيرات اللغوية الأصيلة للجماعات الإنسانية التي تستجرها زوبعة التاريخ الدامية. وإنّ إجراءً آخر تماماً للقصة الخيالية الذاتية يمهّر بطبعة الرواية «بوهيني، دير في ليتوانيا» (١٩٩٠) من تأليف الأديب تاديوش كونفيتسكي الذي اخترع لنفسه سيرة تستغل ماضي أجداد الليتوانيين:

«ها أنا على عدوةٍ قُبلياً، ذاك النهر الذي يزدان بلونه الأخضر الداكن، ويموج بلّلام زرقاء من غمرات مياهه الواعدة. واجتاز بصعوبة، نوعاً ما، أنواءك العليق في الزروع والأعشاب والتبائن التي نسيتُ أسماءها حيث إليّ لم أضطر إلى استذكارها. وعُرفت بعسر على سيقان [جمع: ساق] التنوع البري وقد تُدرع بفوح بشذاه من جراء أشعة الشمس. وتجاوزت شجيرات الأفسنتين التي تدعى أرطماسية في أماكن غير هذا المكان، وأوتدكت أن الأملس الكشمشات، وقد باتت ثمارها ضحية اليبس والجفاف.

بيد أنني لا أنواني في مسيرتي، فأنا على عجلة من أمري، كيما أُلقي ثلثية جنّتي، فهي كحقل، في هذا

اليوم، بعيد ميلادها، في مئوى نييل ليس بكثير
الإنساع، مئوى يدعى، حسب ظني، كورزيسك، فهو
مقام نو شرف متواضع حسب، على بعد بضعة
فراسخ Verstes من سكة القطار التي أنجزت
إقامتها بعيد ذلك الثمان».

(ناديوش كونفيسكي Tadeusz Konwicki، دير في ليدوانيا)

لمنحى السيرة الذاتية نفسها دلالة مجازية لدى المجري ديستروتاندوري
(من مواليد عام ١٩٣٨)، دلالة حولت كل حياته إلى مخبر أدبي - وهو نوع
من «عمل يسير قدماً» - ويتسم بتخيل ذاتي كامل، فثمة قرابة خمسين كتاباً،
ومنها الرواية A «الدعوة صالحة بلا انقطاع» (١٩٧٩).

يقوم هذا النوع الأدبي، في إنكلترا كما في إيطاليا، بدور زهيد الأهمية.
ولعل الاستثناء الوحيد هو الأنيب مورافيا (Moravia) فقد رسم الخطوط
العريضة لسيرته الذاتية عام (١٩٧١)، وذلك في لقاء مع صديقه الكاتب إيزو
سيسيليانو حول «أليبرتو مورافيا، حياة روائي وأقواله وأفكاره» وكان
لمورافيا، عام (١٩٩٠)، عودة إلى سيرته مع ألان إلكان بمناسبة صدور
مؤلفه «حياة مورافيا». إلا أننا لا نستطيع الحديث عن تجدد هام لهذا الأسلوب
الأدبي في إيطاليا.

بالمقابل، نلاحظ في فرنسا تطوراً لتخصص الشخصية (أنى إرنو) (Annie
Ernaux). ولا تهدف غالبية هذه القصص إلى أي فن محدد في هذا القيل. «فلسنا
في صدد سيرة ما، ولا في شأن رواية، بالطبع، ولعلنا نعني شيئاً ما بين الأدب
وعلم المجتمع والتاريخ»، كذلك كتبت في إرنو. أما إيف نافار Yves Navarre
فقد سعى إلى إضافة ذكر «الرواية» تحت عنوان «التحليل الذاتي» الذي أعطاه
لكتابه «سيرة». وبمجمال القول، يتصدى هذا النتاج للنظرية التقليدية، أي نظرية
الفنون الأدبية، فلا يزال في طور إزالته للحدود والدواعيات المميزة. أما
«القصص الخيالية الذاتية» فهي أوفر عدداً بلا انقطاع. والمصطلح ذاته يظهر
هنا مع نصوص سيرج دوبروفسكي (الابن، ١٩٧٧). بيد أن، تواجد القصة
الخيالية الذاتية يبقى في واقع الأمر أكثر قنماً كما في: «أستذكر» (١٩٧٨)،

و «ذكرى الطفولة» (١٩٧٥) للكاتب جورج بيريك، و «سجل عائلة» (١٩٧٧) للأديب باتريك موينانو؛ وذلك، إلى جانب ثلاثية مارغريت يورسنار: «متاهة العالم» (١٩٧٤-١٩٨٨) أو «عيد الآباء» (١٩٨٩) للكاتب فرانسوا نورسييه. وقد جمعت رواية ميلان كونديرا «الخلود» عدداً وفيراً من الشخصيات «الحقيقية تاريخياً»، من غوته إلى هيمينغوي، في قصة خيالية تقترب من «أنا» حقيقي يسرد حوادث القصة. وهكذا، فإننا نجد ثانية هذا المقال المنقطع الذي يتجاوز تخوم حتى المقال ذاته، والذي بمقدوره، في آن معاً، أن يتفكر بعق فيبلغ عالم الفرد البشري بجم من الدقة:

«إنما «بيينا» هي التي بدت لي مثيرة لاهتمام أكثر من «غوته» الذي يحسني الخمر بقوة؟، فهي لم تنصرف كما يفعل كلانا، أنت وأنا. ولعلنا راقبنا «غوته» مراقبة نسوية، ولكن، فيما التزمنا بصمت نحفظ واحترام. فقولها له، إن كان الآخرون قد أغلقوا الأصمت عليه (نفوح الكحول من نكهة نفسك! نرى لماذا تدربت؟ ولماذا تحسني بالهويني؟) فكذا كان أسلوبها لكي تنتزع من «غوته» قسطاً من سريره الحميمية، ولكي تلبث، على هذه التناكلة، في عراك مباشر معه. وفي الحداثة الطفولية هذه، التي كانت «بيينا» التي، قبل ذلك بثلاثة عشر يوماً، سبق لها أن اتخذ القرار بأنه لن يراها يوماً من بعد. فدون أن ينطق بلفظة، نهض من مكانه، وأخذ قنولاً، مؤذناً بذلك أن الحديث بلغ الختام، وأنه عازم على مرافقة الزائرة حتى الباب، عبر عتبة الممشى».

(ميلان كونديرا Milan Kundera، الخلود)

حضور الشعري في ختام

القرن العشرين

إبان افتتاح مؤتمر «المنظمة العالمية للشعراء» الذي انعقد في فلورنسا عام (١٩٨٦)، صرّح ماريو لوزي (Mario Luzi) بزبدة القول: «لكي يحضر الشعراء هذا اللقاء، عدّوا عن الخشوع الخلاق. ولكن، لا بقصد الاستماع إلى «نبي ملهم» قد وفدوا، فهم عازمون على نقيض ذلك، على القيام بتبادلهم عطاءاتهم الشخصية». وفي واقع الأمر، اتفق المشاركون في هذا المؤتمر على إصدار المختارات تحت عنوان «القضاءات - بحثاً عن علم لبيدة الروح»، الأمر الذي يشهد لحيوية الشعر في هذه الأيام.

كان العالم أندريه ليخنزوفيكز يقول عن الرياضيات إنها تشكل «لعبة الروح المَكَنَّة». وفي نظر العديد من الشعراء، يغدو الخلق الشعري هو أيضاً تسليّة ظريفة للذكاء الأريب فيبلغ الشعراء في هذه المزاولة، في هذا التنتسك، فناً متفوقاً. فترى، هل يصير بلوغهم عملهم هذا أمراً عسيراً؟

إن العديد من شعراء آخرين يتقاسمون حياتنا. وقد سبق أن أُنشد الشعراء اليونانيون للحياة في جميع حالاتها، وللظلمات وللنور. ولا يزال شعراء اليونان متشبّثين بالتقاليد العريقة في القدم. كما أن جاك لاكارتيير قد أوقف في مؤلفه «الصيف اليوناني» فصلاً على شتى أشكال اللغة اليونانية وابتهج بالنصر الذي نالته اللغة العامة (Démotique) على «منافسيها» فيما راحت تتمثل فضائل كل من نافسها. «جورج سيفيريس قد ذكر - في خطاب ألقاه بمدينة ستوكهولم بمناسبة حيازته جائزة نوبل - مثلاً موفقاً، كان هوميروس يقول: فاؤوس تو إيليو: Faos tou iliou لكي يعني «نور الشمس». أما اليونانيون في أيامنا هذه يقولون: فوس تو إيليو [أي نور الشمس]، ترى

أليست هي دوماً اللغة عينها؟. ففي هذه اللغة القديمة والفتية دون انقطاع، يعيش الشعراء الألم ويحتفلون بالحياة. وحين يمدح إليتيس جمال المسكونة، يُصبح شعره تشيداً للأمل والحرية من أجل مواطنيه المقهورين.

إن كُشفت لنا ربوع اليونان هذا الاستمرار عبر ألف ونيّف من الأعوام، فإنّ أوروبا، خلال هذا القرن، شهدت ولادة أنواع جديدة من الشعر. ففي بعض مناطق الاتحاد السوفييتي، وهبت بعض الشعوب نفسها آداباً بلغة قومية. وقد وجدت أقوام التشوفاس في شخص غيناوي أئيغي شاعراً يتحلّى بنعومة مرموقة. وفي مضمار اللغات السلافية، ازدهر شعر مقدوني طوال النصف الثاني من قرننا هذا. وطفق سكان اللابون يظهر على الساحة الأدبية. فالمختارات «الشعر السكandinافي الحديث» التي نشرها مارتان أوتوود في السويد، عام (١٩٨٢)، تستهل بفصل يقدّم لنا شعر بلد يدعى «كلاندليت - نونات»، أي غروثلاندا، ونجد فيها فصلاً آخر يفتح على «شعر سأم»، شعر اللابونيين، أي أهالي لابونيا. وقد دعا الشاعر إيزاك سابا قراءه إلى أن يجدوا ثانية في لغتهم الأم قوة أجدادهم. وتغنّى باولوس أوتسي بتعزيم الكلمة بصفتها كلمة. وسعى أئيلو غواب باحثاً من جديد عن «المعرفة المفقودة»، عن حكم الشامانية [نزعة المذهب الشاماني: Chamaisme].

قال الشاعر الليتواني ماريس كاكليت، مدير المجلة الأسبوعية «الأدب والفن» ما يلي: «مَن ليس له ماضٍ، لا مستقبل له أيضاً». والأديب كنوتس سكوبينيكس، بعد أن حُكم عليه فيما مضى بالانفعال الشاقة طوال سبع سنوات من جراء مناهضة الاتحاد السوفييتي، قد استطاع أن يتأمل في مكتبته الصف المديد من المجندات الضخمة التي تحمل على غلافاتها الصليب المعقوف، أي أَل سقاستيكا (Svastika)، وهو الرمز الشمسي الهندي / الأوروبي، وهي غلافات تحوي أَل «داينا» (Dānas) أي القصائد الشعبية. وتعلم الليتوانيا، بلد «المستقبات والمروج»، شعر شعبي يميّز دوماً بالحيوية والإلهامات ذاتها.

أمّا الإيستونيون والفننديون فينحون إلى ملاحظهم. وقد قال الكاتب إيرجو فاربيو: «إن ملحمنا القومية، (أَل كاليالا)، ترخو بالحيوية [...]»، وتركت أثرها بالعديد من الطرق في فن بلدنا وثقافته. وعلى المنوال عينه،

كتبت الأدبية المجرية أغنيس جيرجولي في مجلة «فوكوس» ما يلي: «كل شيء ينبوع والينبوع هو كل شيء».

تشكل آثار الماضي الأدبية ما يشبه أرضاً تبرز فيها وتثبت الخلائق الجديدة تحت تقلبات الجو، وفي غالب الأحيان، تحت ظل الحظ العاثر. وأنا أحماتوفا (Anna Akhmatova) - كما أخبرتنا عنها صديقتنا ليديا تشكوفسكيلا - ظلت تحمل في حقيبتها اليدوية مخطوطاتها، كلما خرجت من منزلها خوفاً من تفتيش الشرطة. لكنها بقيت تعرف أنها متجذرة في أشعار الكسندر بوشكين العظيمة، الذي لبث ربحاً من الزمان مضطهداً ثم نعم بالظفر.

نظم الشاعر السويدي لاس سودربرغ، في مدينة مالمو، لقاءات ينتقل خلالها الشعراء من بناء إلى آخر ويلقون قصائدهم في كل حذب وصدوب.

أما الشعر الإسكتوني فاقسم، طوال القرنين التاسع عشر والعشرون بحضور ثلاث نساء: ليديا كوادولا، ماري أندري، بيتي ألفر. وخلال القرن العشرين، حث الشعر باللغة الألمانية اندفاع زاهر بالحياة، وقد من أربع نسوة «يهوديات» شاعرات: إلس لاسكر يشولر، نيلي ساشا ومنهن اثنتان قريبتان منا زمنياً بمقدار أكثر، وهما روز أوسلندر وهيلد دومان. وفي آثارهن، أعطت تجربة الألم والموت ظروف الحياة جمالاً على جم من الخصوصية. وإن روز أوسلندر، في ديوانها «الحلم والعيون مفتوحة» قد استخدمت التعبير «القوى الخضراء» (Grüne Krafte). وعلى غرارها، يعيش العديد من الشعراء المعاصرين حاجة الحفاظ على «الأرض» بفضل أقوالهم. وإن روني فيلتر، تلميذ روني شار وعدو محطات توليد الكهرباء النووية، قد كتب في مؤلفه «شعراء فرنسيون من أوروبا» (١٩٩٠): «هل يزال هناك جزيرة عند آل سورغ؟ ومهما أفتوا بالسيارات الشاحنة، والجرافات، والرافعات ومطارق التضريب، ومهما حفروا، واجتثوا، وأبعدوا، وزفتوا، وطلّوا الأسمنت بالقطران والبقار: فإن عمل الثلج تحت الأرض وفي الصدع الأول هناك باق من العشب، فليس من أمل البتة».

أنشأ أصحاب المكتبات الألمان جائزة أدبية للسلام. ومنحوا هذه الجائزة، عام (١٩٩٠)، لأنيب ينطق باللغة السلافية وهو كارل نيديسيوس. وخلال عام (١٩٩١)، وبُحث أكيد من نيديسيوس، منحت مدينة فرانكفورت / على نهر

المالين جائزتها، جائزة «غوته»، لامرأة شاعرة لغتها بولونية، وهي فيسوافا شيمبورسكا. وفي أعقاب بعض الحوادث الاجتماعية والسياسية التي جرت عام (١٩٦٨) و(١٩٧٠) - أي تمردات الطلاب في الغرب الأوروبي، والقمع السوفييتي في براغ والإضراب في غدانسك - ولدت حركة شعرية جديدة في بولونيا. وتوخت هذه الحركة، بوسيلة لغة دقيقة التمحيص، أن تشير إلى إذلال كرامة الإنسان بالقهر اليومي. وقَّم كارل نينيسيوس انطلاقة لهذه الحركة في «سيرة ذاتية شعرية»، ولكن وبوجه خاص إنما فيسوافا شيمبورسكا هي التي - كما قال - ابتدأت بظرف من المزاح شبيه بما هو ميثافيزيقي [ما وراثياتي]، وفي سياق من الاستحواذ الباروكي للعالم، تكشف النقاب عن خطورة وضعنا القاسية، وذلك تحت غلالة خفيفة من صفاء يرتدي مسحة من الحزن والأسى.

لا جرم أن الشاعر يرفض الاندماج في إطار ثابت وينبذ كل عامل يشل قدرة الإنسان، فيبقى وفيًا لطريقه الشخصي وفاءً مخلصاً بحيث أن أدبياً رومانياً من باريس، يدعى غميرازيم لوكا، قد كتب في المجلة: «الفريسة تنثياً» كون [الأديب] خارجاً عن القانون / هذا هو السؤال / والطريق الوحيد للبحث المتشود. فإن القوانين التي يضعها المستبدون تقطع أنفاس الشعر والشاعر. بيد أن الشاعر يزدهر في الحياة وفي الكلمة. والشاعر البرتغالي أوجينيوده اندرايه (في وطنه، وهنا يشدد بقوة كبيرة على دراسة لغة الأم) شرح لماذا يحب، في شعره:

«الكلمات التي لها مذاق الأرض، والماء وفواكه
وهج الصيف» ولماذا يُحِبُّ «الألفاظ المذساء كما
هي الحصى المذساء. كما هو خبز التينيم،
والكلمات التي تبث رائحة العلف والغبار، رائحة
الصنصال والتيمون، ورائحة الشمس وصمغ
الرائنج». واستطرد بقوله: «لهي أستطيع أن أضع
حداً لإجابتي باستشهاد من ميرلو - بوكتي. إنما
بجسدي أهتم الآخرين. بيد في أضيف على ذلك أن
أهمية الجسد في أشعاري ناجمة عن الرغبة في
إضفاء الكرامة على ما سبق، فكان الجسد الأكثر
ضحية التسليمة أو الإذلال أو الازدراء أو الإفساد
للإنسان، وأقله منذ أفلاطون إلى هذه الأيام».

«والشاعر هو أيضاً بصحبتنا، على قارعة الطريق مع قُاس من زمانه»، كذلك كتب سان - جون بيرس (١٨٨٧-١٩٧٥) في كتابه «رياح» (١٩٦٤). وعندما نقوم بجولة على جميع الآداب الأوروبية، نلاحظ في النول الكبيرة كما في الأقطار الصغيرة، شيئاً من حضور الشعر حياً. فإن شتى عناصر الخلق الشعري - كالاستحواذ على الموضوع، والتعبير الدرامي عن الوضع الإنساني، وعلم اللغة المُرَهَف - لا تغيب عن أي موضوع يُطْرَقه الشعر. فمن شبه الجزيرة الأسبانية وحتى جزيرة قبرص والقوقاز، من الكريمية إلى ايسلندا، تعرب أوروبا عن ذاتها بلغة الشعر. وكما فعل الفارس في سَعْيهِ ناشداً الـ غَرَال (Grael)^(١)، ينجز الشاعر بالتمام بحثه الساعي إلى كمال الشكل، والسمو الروحي، والتضامن البشري، والمشاركة مع الأكوهية. وقد تالق الشاعر الفرنسي جان - كلود رونار (Jean-Claude Renard) إلى «أرض معتدلة النضوج، وشعب معتدل العمق لكي يتلقى 'الله' / لكي يغدو سرير الصاعقة والنهر / فيفتح للروح أن تجد كل شيء!». (أرض القديس، مزمور تبشير عيد الميلاد) [للسيد المسيح]. فيما لا ننسى، في طرق اللغة الإنكليزية، أن كثيراً من اللغات الأوروبية لا تزال تكتب بعيداً جداً عن قارتنا! وإن شاعراً من الشعراء، ف.هـ. أوين (W.H.Auden) (١٩٠٧-١٩٧٣)، في قصيدته الغنائية إلى ترمينوس (Terminus)^(٢)، قد أدّى الشكر لهذا الإله الوثني لأنه قد منح القاس حدوداً وقواعد الشعر وقواعد اللغة والعروض. لكنه، من هذه التجربة، قد اجترح أيضاً معجزة عيد «العنصرة» [لنزول الروح القدس عقب عيد الفصح] وملكة الفاهم المتبادل عبر اللغة!

المسرح والتمسرحية^(٣):

إن الإغراء - ترى هل هو مشروع؟ - قائم، وهو إغراء وصف المسرح كفن أدبي ذاتي الاستقلال، بعد قطعه جميع الصلات بالأدب. «إن

(١) غَرَال (Grael): الكأس التي تناول بها السيد المسيح الخمر (المترجم)

(٢) Terminus: نقطة النهاية (المترجم)

(٣) التمسرحية: Théâtralité حالة تلاؤم عمل أدبي مع مقتضيات المشاهد المسرحية [المترجم عن لاروس].

حررت كتاباً حول المسرح...»، «في كتاب قد أحرره حول المسرح...»، كذلك كتب دانييل ميسنغيش: للمسرح والنص شيء لابد من أن يقوله أحدهما للآخر.

ليس ثمة مسرح دون تمسرحية Théâtralité:

كما نعلم، كان بارثس (Barthes) يدعو «تمسرحية» كل ما هو ليس النص، في المسرح. فعمل المسرح يكون إذاً مركباً من جهة من نص، ومن جهة أخرى من تمسرحية. فمن جهة، من محور جوهري، مقطع من «كان ذلك مكتوباً»، كتابة كقانون؛ ومن جهة أخرى، من محور محتمل ومختلف دون انقطاع نسبي كجسد الممثلين، فهو محور كشافات الأدوار [بروجيكتورات] حسب شكل المشهد... الخ. ففي جانب، مطلق الكتاب ومطلق الأثر المسرحي؛ وفي الآخر، نسبية الجسد ونسبية الحضور. ويروح المسرح يتأرجح دون كلل من جانب إلى آخر، متردداً إلى الحد الذي يفصلهما. ويدعى هذا الحد خشبة المسرح ومشاهدها، والتأرجح العمل التمثيلي.

مذ زمن بعيد - ولربما هنا أكثر من مئة - قد بات فن المسرح تحت تأثير «حدوده» متحرراً على نحو خطير للتقارب من أحد الطرفين حتى يغرق فيه. وسوف يتواجد، على الدوام، مسرح ما يحاول أن يخط النص والتمسرحية، مقلصاً أو ساعياً إلى تقليص التمسرحية حتى الصفر، إلا أن هذه الحدود لا تدع مجالاً لبلوغها أبداً، ولا يتيح جانب من جانبيها لنفسه أن ينوب ويضمحل تماماً.

ليس ثمة مسرح دون تمسرحية، رغم التأكيدات التي تغدو أحياناً قاطعة لهؤلاء الذين يزعمون، على نحو دوري، القيام بالرجوع إلى النص وحده (رجوع لا يجعل من ذاته أساساً إلا باعتقاد أونيولوجي بنقاوته المزعومة، وبثوقه المزعوم، وإن لم يكونا نقاوة أو تفوق مقاصد المؤلف، مقاصد يفرضونها مسبقاً) وحتى عندما «يقال» النص بالكاد، فيغدو «تمثيله» قد تمّ أدائه، ولا يعود القضاء الفارغ سوى «بعض» التصوير لتصوير المشاهد. مجرد تسليط الضوء الشديد، «بعض» تصوير للإضاءة؛ مجرد نزعة إلى مذهب حركة التوازنية (Statisme) و«بعض» الحركة؛ وداخلية التمثيل المسرحي، وغياب الشكل، «بعض» الشكل.

على خشبة المسرح، بالنظر إلى مطلق الأثر المكتوب، وحتى القليل جداً منه قد بات على الدوام أكثر مما ينبغي، وغالباً، فإنّ هذه التمسرحية الدنيا - وحتى بالمقدار حيث تعتبر منعدمة، لا تخضع لأي «عمل» ولا «تعاد» إلى خشبة المسرح، ولا «تفتح»، ولا «تُشك» فيها - تتبدى على مزيد من الامتلاء، على مزيد من الكثافة، على مزيد من الإدهاش المسرحي.

النص والتمسرحية:

ليس ثمة مسرح بمعزل عن النص أيضاً. أجل، إننا خارجون من فترة - قد بدأت مع انطونان أرتو، ومن الممكن أن نعيدها إلى المستقبلين Futuristes الإيطاليين، ولعلنا نعيدها أيضاً إلى الباخوسيات (Bacchanales) العريقة القدم^(١) - حيث بات النصّ في المسرح ينكفي متراجعا، وبالتالي، ثمة هيمنة التمسرحية. لكن، يبدو أيضاً - باستثناء بعض الشواذات، وأحياناً شواذات رائعة، على سبيل المثال، هذه المشاهد لـ بوب ويلسن، أو مشاهد بينا بوش - أننا كنا على طريق الخروج من هذه السذاجة. حيث أنّ كل شيء، وبشكل دائم في المسرح كما في مضامير أخرى، لا يكون مسوعاً، أخاذاً، مفهوماً، إلا من خلال علامات لا ترجع إلا إلى اللغة - وإلا لما كانت من بعد علامات. وبمعزل عن اللغة، ليس لأية علامة من معنى. وليس أيضاً من تمسرحية دون نص، وليس ثمة أيضاً علامة دون لغة؛ وإن المشاهد دون نص ليست في غالب الأحيان سوى إخراجات مسرحية لا يمكن مشاهدتها، بل هي بالأحرى نافهة إن قورنت بإخراج مسرحيات شكسبير أو بيكيت. فإن متعة الصور وحدها في المسرح تتبدى أكثر فأكثر كما هي عليه، أي متعة أمية [أفراد أميين]، وصنم وحسب.

إن أجمل مغامرات المسرح المعاصر هي إحالة إلى الإصغاء - وعن طريق العين «أيضاً» - مغامرات المعنى، المعاني المحصورة في زردات الحرف، بل هي عرض لأزمة - عن طريق الخليط الغير محتمل، خليط الكتاب والجسد والدم والجبر - بل هي «انفتاح». فالمسرح، عندما لا يبتز نفسه، يُغني النص والتمسرحية.

(١) أعياد لتكريم باخوس وديونيسوس وتصاحبها ولأثم دعارة [المترجم].

الأدب في أوروبا حول عام ٢٠٠٠

تري ماذا هناك بعد تيار ما بعد الحداثة؟ هكذا كنا نتساءل حين باشرنا هذا الفصل. ولنبدأ أولاً بالنهاية، فنحن لا نؤكد أن مصطلح ما بعد الحداثة سوف يُستخدَم بمثابة شعار أو دلالة جديدة مميزة لأدب العقود الزمنية المُقبلة. حيث إنَّ هذه الفكرة ومضامينها مترابطان ترابطاً مفرطاً بالعصر الذي يبدو على قيد الزوال، كما سبق أن رأينا ذلك.

علاوة على هذا، ثمة أيضاً قنن أدبية وتيارات في فجر نموها وعساها ستتبدى أوفر أهمية من المناحي الأدبية التي عالجناها في هذا الكتاب. وإلى جانب ما سبق، ومع الهدم والتجاوز العادي للحدود ما بين القنن الأدبية التقليدية، نشهد بروز أشكال هجينة ما بين الأدب والفلسفة، إذ تغدو الفلسفة أدباً، ويُنصَّب الأدب نفسه فلسفة.

في فرنسا، ثمة مورييس بلانشو، جان - بول سارتر، كلود ليفي - شتراوس، خلال عقد الستينات وميشيل فوكو، جيل دولوز، جان - فرانسوا ليوتار، جاك ديريدا، ميشيل سبر، جان بودريار، في عقدي السبعينات والثمانينات، وقد تجاوزوا تحوُّم القنن الأدبية الخطابية (Discursifs) التقليدية، واقتربوا من الأدب. وليس من قبيل الصدفة إن لبثت هذه الأسماء تماماً هي المرتبطة بطرق مختلفة بالفكرة التي تخص وضع ما بعد الحداثة. فإن تجاوز هؤلاء المؤلفون الحدود الشكلية في القنن الأدبية فقد تركوا آثاراً مدوية في كل مكان من الأقطار الأوروبية.

كما يبدي لنا تطور الرواية الإيطالية، أن الأدب قد تجاوز حدود القنن الأدبية التقليدية «في الاتجاه الآخر». فإن روائي أومبرتو إيكو (Umberto Eco): «اسم الورد» و«ساعة فوكو الدقاقة»، تطرحان كنتاجهما مسائل فلسفية أساسية. وقد استخدم إيتالو كالفينو Italo Calvino، باستمرار، في نصوصه

الأخيرة، ولاسيما في «بالومار» (١٩٨٣)، و«تحت الشمس جاغوار» (١٩٨٦)، ووجهات نظر تنحو إلى الفلسفة في مقال «ذي مسحة معتدلة» تبدو منوّطة بما يدعوه «فكرة هزيلة» (١٩٨٣) (Pensiero debole). وإن مجمل هذه الموضوعات الفلسفية يعني أيضاً الشعر.

ولابد هنا من أن نذكر أيضاً الدور الخاص تماماً الذي قام به الأدب في البلاد الأوروبية التي خضعت في السابق لأنماط مختلفة من الأنظمة الاستبدادية، حيث عجز الأدب عن التطور بحرية. فالأدب نهض فيها بدور خاص تماماً. ألا وهو دور غرفة صدى يُردد المناقشة حول المجتمع الذي عجز عن التعبير عن آرائه في أماكن أخرى. فعند هذا الأدب - حسب مصطلح الروائي المجري جيورجي كونراد - «مناهضاً للسياسة»، أي أنه تموضع على نقيض السيادة الذاتية (étatisée) [جعلت سياسة خاصة بالدولة] وقد اضطر الأدب، سعياً منه إلى هذا الهدف. وفي الامتداد أيضاً لتقليد عريق القدم حول الإمكانات المفسدة الخبيثة في الأعمال الأدبية، أفضى إلى أن يستخدم مروحة نوعية من وسائل العمل المعقّدة، بما في ذلك، علم البلاغة، بقصد الإعراب عما يتوخى [الأدب].

في هذه البلاد المذكورة أعلاه، قد انشطر الأدب إلى فئتين: أدب رسمي حاول جزء منه أن يفعل ما يستطيع في إطار الحدود الرسمية، وإلى أدب في المنفى أو المهجر وقد اضطر - في مقابل «حريكته» - إلى الانقطاع عن جمهوره الوطني الأصيل. أما في مضمار الأدب، فإن انهيار الأنظمة الاستبدادية قد أدّى إلى مفارقات مدهشة. فثمة كريستا فولف، الأدبية من جمهورية ألمانيا الديمقراطية القديمة، وقد قارنت، على نحو ظل على الدوام ناقداً، النظام الاستبدادي بمثل منحها الخاص بالمدّهب الإنساني Humaniste. لكنّها تسمع الآن من يقدّمها بالسلامة في أعقاب توحيد الألمانيتين، لأنها لم تتصدّ بما يكفي لتقهر النظام السابق وجوره. لم يكن الخيار سهلاً بالنسبة إلى عدد وافر من أنباء هذه البلاد للبقاء حيث تواجدوا، إنهم هؤلاء الذين حاولوا النضال بكتاباتهم في ظروف غالباً ما أسست عسيرة. ويواجهون الملوّمة بخبث، لأنهم لم يعرفوا حينذاك ما يعرفه كل امرئ في هذه الأيام، لوّم غالباً ما يؤوّل إلى التبجّح بصفاء الذهن التاريخي، بعد فوات الأوان.

هل ثمة أدب أوروبي؟

ترى هل من المعقول أن يسهم اندماج أوروبا الاجتماعي والاقتصادي في تشكيل أدب جديد يتميز بأصالة أوروبية؟ ومهما يكن من أمر، لا بدّ من توضيح عنصرين. بادئ ذي بدء، لا يستطيع أدب أوروبي أن يبرز فجأة، فالأدب الأوروبي ظلّ دوماً قائماً. وإنّ الظاهرة التي نطلق عليها اسم «أدب» قد تطورت في جميع أرجاء أوروبا، وحتى الإسهامات الهامة الوافدة من أماكن أخرى - على سبيل المثال، الإسهامات الواردة من كتاب أمريكا الشمالية منذ بو (Poe) وحتى أوستر (Auster) - لا تزال بطريقة ما، عناصر للحركة هذه.

إنّ تفحصنا تاريخ الأدب الأوروبي، لعلمنا أنّ الأمر دوماً يعني تحركاً حاسماً ما بين التشابه والاختلاف. وهو التشابه الذي نجده في التصوّر الأساسي للوظيفة الجمالية ذاتها، والتي صاغت وطورت تدريجياً مفهوم «الأدب»، وتشابه بعض النزعات التاريخية العامة. بيد أن الأدب، في الحين عينه، بقي مهموراً بميزة تميّج الاختلافات، من نتاج أدبي إلى آخر، ومن حقّق إلى سواه، ومن أمة إلى أخرى. وإن كان هناك اندماج قادم، فتبني الملاحظة بأنّ شيئاً في التاريخ لم يشر حتى الآن إلى أن هذا النوع من الاندماج كان يشتمل على التمثل، على التقيّد بالمنحى. وبوسعنا ملاحظة ذلك في مجتمعات ثنائية اللغة مثل بلجيكا، بل أيضاً في بريطانيا العظمى حيث تزدهر آداب القوميات المستقلة ذاتياً.

سوف يفتح الأدب في بقائه على قيد الوجود في أوروبا الغدّ - وطوال ردهج أطول بكثير من خراسيه القلقين عليه. وليس من الأكيد أيضاً أن يحتاج الأدب إلى إعانات خاصة لاستمرار بقاءه. بل من الممكن من باب الأهمية دعم الأدب «دعماً مصطنعاً» وأقله في مضمار واحد وهو: الترجمة. وإن توجّب على قراء وشعراء أوروبا الجديدة أن يستطيعوا الاستفادة من تعددية هذا الأدب واتساع مداه، ولا تجانسه، فلاشك أن ثمة ضرورة للإسهام اقتصادياً في نشره ما وراء التخوم الأوروبية. وعندئذ، سيبرز قيّار تعددية اللغات Multilinguisme وينبغي أن يغدو الطابع المميز الخاص بأوروبا. فالأدب أحد أسباب هذا المنحى لتعددية اللغات. وهو أيضاً أحد نتائج هذا المنحى. وهكذا، فإن الأدب الأوروبي يظهر، بوجه شامل، متعدداً بالفوارق والتمايزات فهناك العديد من الآداب، وأدب أوروبي واحد.

جمالية المقطع^(١)

«هشتم [العمل] مقاطع عديدة، فسكرو أن
كل مقطع بمقدوره المكوث على حدة».

(شارل بودلير Charles Baudelaire، كآبة باريس)

ليس المقطع والكتابة المقطعية منوطين، على نحو خاص، بعصر من
العصور، لكنهما ينعمان بحظوة عظيمة في القرن العشرين. وبحسن بناؤه بالتأكيد
أن نميز المقطع الذي يبقى من نتاج كامل نجهل جملة الكاملة والمقطع الذي
ينتجه الأديب متعمداً. وليست الصيغ العرضية للمقاطع ذات دلالة ومغزى
بصفتها هذه، إلا في التلقي والقراءة اللذين يقوم بهما مؤلفون يتخذونهما كنماذج
لمشاريعهم الخاصة. فقد كتب جورج باتاي (G. Bataille) «ليس هناك كتاب
جميل إلا حين يزدان، على نحو ماهر، بعدم الاكتراث بالأطلال». غير أن
الكتابة المقطعية – التي غالباً ما تختلط بشكل الأمثال الذي يقترح نصوصاً
مقتضبة لكنها منجزة بتمامها ومنغلقة على ذاتها – لا تقدر أن تتحرر من هذه
القراءة، قرابة الرومانسيين الألمان من سيوران أورونييه شار (René Char).
فالأديب الذي يطالب بالتفجر المقطعي غالباً ما يلجأ إلى الـ «فيتز» (Witz) (أي
نكتة ظريفة مُنمقة) وإلى صيغة الأمثال. وقد سبق أن أعطى باسكال، في مؤلفه
«أفكار»، نموذجاً لهذا المزج ما بين الحكم والمقاطع اللا مَكتملة.

إن القرن العشرين قد أوقف مكانة خاصة لهذه الصيغة الأدبية في
مشروعه الجدلي والجدالي للصيغ الكلاسيكية الخاصة بالفكرة والكتابة. ومذد

(١) مقطع من عمل قديم؛ أو مقطع مقتطف من عمل مكتوب [المترجم عن لاروس].

بداية هذا القرن، أعطى الأخوان شليغل أثيناؤم (مقاطع نقدية) ونوفاليس (Novalis) (عبارات الطلع) القيار الرومانسي الألماني مقاطعه الأوفر نجاحاً. واكتسب هذا الشكل معها وضعاً ثابتاً جديداً حيث تلاحظ أزمة تصورات النتائج الكلاسيكية. وقد وجد هنا بعض الفلاسفة مثل كيركغارد وشوبنهاور وسيلة للاحتيال على مذهب العقلية الخطية، التي جعل نيتشه منها سلاحاً يناهض به الميتافيزيقا (الموراثيات).

في الشعر، وعقب مطالبة بولنير بقطيع النص، وذلك في إهداء ديوانه Spleen de Paris «كأية باريس» - «هشم [العمل] إلى مقاطع عديدة، فسترى أن كل مقطع يستطيع أن يمكث مستقلاً». واستهل الشاعر مالأرميه بقصيدته «ضربة نرد» التقطيع بالطباعة، فاستحوذ عليه طلائع الأدباء في القرن العشرين الذين رأوا أن المقطع ينجز عمله أيضاً بشكل ملصقات (Collages)، سواءً أكانت تكعيبية أم ذات نزعة سورريالية...

المقطع والحادثة:

تتواجد إذاً الكتابة المقطعية منوطة، إناطة شديدة، بالأساطير الكبيرة، بتصدعات الحداثة التي - مع تحركها لرسم خطوط العمل الأساسية، ولتفاديها تامةً هذا العمل - تسعى بذلك إلى التعبير المناسب عن كل ما نبذته (من الفنون الأدبية، من كلية العمل، من صيغة ما للمعقولة المقالة...). فإن الكتابة المقالة لا تكف عن كونها موضوع عمل بأشكال متنوعة جداً، وخلال عامل النصف الأول من القرن العشرين؛ فضل بعض الأشكال في هذه الممارسة الجانب غير المنجز تماماً والمفروض على النتائج الأنبي؛ والبعض الآخر فضل اللقاءات المدهشة التي تتيحها عملية التلصيق أو الملصقة. وثمة أسماء فاليري (دفاتر كما هي عليه)، وكافكا، ورامون غوميز لاسيرنا (غرايغرياس)، وإيزرا باوند (أغان)، تكفي لذكر مدى هذه الظاهرة.

لا تزال الكتابة المقطعية موضوع مديح قوي لدى بعض الشخصيات الكبرى لما بعد الحرب (جورج باتاي، التجربة الجوانية، ١٩٤٣)، وتعم بالتفوق في ميدان شعري (رونيه شار، أوراق إيبينوس ١٩٤٥)، «الكلمة في

الأرخبيل» (١٩٦٢). وفي رأي العديد من الكتّاب، يشهد المقطع عندئذٍ على إخفاق المقالات المعولمة (سيوران، «مختصر تفككي»، ١٩٤٩).

في سنوات عقدي الستينات والسبعينات، نعمت ممارسة المقطع ولاسيما تنظيره [إقامة نظرية له] بأجمل أيامها. وإن موريس بلانشوت (M. Blanchot) - الذي رأى أنّ «الكلمة حيث يتبدى مقتضى ما هي مقطعيّة لا تناقض المجلد الكامل» - لا يكف عن العودة إلى ذلك في نتاجه «الحديث اللانهائي» (١٩٦٩)، و«الخطوة إلى الأبعد» (١٩٧٣)، وحتى «كتابة الكارثة» (١٩٨٠). وقدم رولان بارت (R. Barthes) مؤلفه «رولان بارت بقلم رولان بارت»، بهذا الشكل الذي بات مُفجراً بتعمد. وإن المقطع (في تلقائياته المتكسرة، من حيث القدرة، من العمل المنجز الذي ينبذه رغم ذلك، من جراء غياب تماميته)، يشير إلى هذا النقص الذي ينزع إليه دون أن يقبله، في مشروع يمتّ بصلّة إلى «التعطّل عن العمل».

هناك عدة مؤلفين من نزعة المنحى التجريبي الإنكليزية، المتأثرين أحياناً بالـ «مقطع» الذي يعزى للكاتب ويليام بورّاف، قد لجؤوا إلى ممارسات شبيهة، كما فعل ألان بورنز الذي تابع عملاً روائياً يتسلط عليه مقتضى التقطيع. وقد بنت إيفا فيغز قصصها في «اعتدال الربيع» (١٩٦٦) وفي «المشوار» (١٩٨٣) على غرار فسيفساءات منكسرة. أما جيل غوردون فقد جزاً قصصاً قصيرة يتنابها الإغشاء (Synopés) (مئة مشهد من حياة متزوج، انتقاء، مشاهد صغيرة عن الحياة الزوجية، ١٩٧٦). وعرض بينيلوب شوفل العديد من المقاطع عن (زخات مطر على حديقة فلك البروج، ١٩٧٢).

جذر الأديب الإسباني سانشيز - أورتيث (Sanchez-Ortiz) التقطيع التجريبي في كتابه «مشروع مودولوجي لثلاثة جنود» (١٩٧٣)، أو مؤلفه «٠» [حرف أو] (١٩٧٥). ونحا أيضاً عمل الأديب تورينته باليستر المجدد إلى هذا النمط من التجربة في «مقاطع رؤيويّة» (١٩٧٧). ولا بدّ أن نذكر أيضاً داخل «فريق فيينا» القصائد / الاخراجات للشاعر هانس - كارل أرتمان، التي تخلط الملصقات والألفاظ المستحدثة ومقاطع لهجوية؛ وأن نذكر أيضاً عمل العديد من كتّاب المذهب التجريبي الأوروبيين خلال هذا العقد من

الزمان. ويساعد المجلد على تقديم تمثيل بات مُفجراً للموضوع الذي لا يستطيع من بعد أن يتجمع تحت علامة هوية وحيدة وثابتة فييدي بالتالي تجزؤاً يتعذر جمعه. وإن ترتيب صفحات قصائد أندريه دو بوشيه «مقاطع غنائية» (١٩٧٥)، و«التفكك المنطقي» (١٩٧٩)، هو الترتيب المتوارث من طباعة آثار مالارميه وريفييردي، ويتيح ملاحظة هذا التشتت الذي لا يستطيع أي مقال خطي أن ينهض به.

لا يبدو أن طرح موضوع الحداثة Modernisme وعودة هذا الموضوع في عقد الثمانينات قد خدما بطابعهما البطلان المقبل للمقطع. وفي حين يبدو ختام القرن أنه يدفع بوسمه أقول هذه العدوانية الجمالية، فإن بقاءه على قيد الوجود لا يزل بقاءً جلياً. ولئن أثارت الجمالية، أحياناً، «انزعاجاً تقنياً حيال المقاطع» (باسكال كينيار، ١٩٨٦) فهي - بسمتها ما بعد الحداثة، وفي ميلها المعلن إلى تأليف مقاطع لا متجانسة، وفي ممارستها للاستشهادات بصورة متعمدة - تنشط، تلقائياً، الكتابة المقطعية. وتستكشف هذه الكتابة نفسها تبريرات أخرى: فبدلاً من ظهورها بصفقتها سلاح القطيعة الثقافية، فهي تغدو نموذج كتابة لها من الواقع الحقيقي ما يُدرك في تشتته الذي يمكن تجاوزه، فتدخل، بالعكس، في عمليات تأليف وبناء فذين أربين.

الصورة والتقسيم:

آثر الشعر البلغاري، طوعاً وخالاً عقد الثمانينات، المقطع الأدبي لكي يعرب عن كذا رأي وكذا صورة محددة بدقة. وكذلك هو الأمر في المجر. فإن عمل الأديب جيورجي بيتري قد نحا إلى شعرٍ مقطعي متفق عليه، شعرٍ مُعدّ لإخراجه على مسرح النفس الاجتماعي الذي يعكس صورة عالم أمسي منكسراً، صورة مجتمعٍ جريح، منسلخ عن قيمه وتماسكه. وإن أبيات شعره، وغالباً ما يقوم نظمها حول صورة، تلبث مقضبة بشدة وتميل إلى التلميح أكثر منها إلى أي إسهاب آخر. وإن هذه الكتابة الملائمة للذند، هذه الكتابة الكثيفة والوجيزة هي ما يتميز به أيضاً أسلوب فنلاندو سويثوا فيلي كيركلوند الذي لا يعرب عن أفكاره إلا بصنوف المقطع الصغير، والقصص القصيرة،

أو الروايات القصيرة أو الحكم المأثورة (Aphorismes). وهذه المشاريع لا تختلف كثيراً في ممارستها عن المشاريع السابقة لها، بيد أنها تعدل عدولاً متصاعداً عن تبرير استخدام ما هو مقطعي والذي ينتمي منذئذٍ إلى ترتيب المعاينة الإجمالية (Constat brut)، والاستملاك والنقل الفوريين لواقع يعجز أي مقال عن تنظيمه أو التطلع إلى آفاقه.

واقترح هذا العصر بأن الكتابة لا يسعها من بعد أن تلتقط سوى مقتطفات من واقع الحال. فالشاعر البولوني ميرون بياووشيفسكي Miron Biaoszewski، الذي استكشف واستغل منذ عام (١٩٥٥) حثالات أقوال التواصلات اليومية، كان بوسعه أن يمثل أحد الرواد السابقين. فقد قوّت آثاره الشعرية والنثرية (خفيف الأوراق، ملصقات، سلاسل، ١٩٧٦) من هذه المادة الهزيلة الصنع، مقدماً نوعاً من الأدب القريب مما تدعوه العلوم التشكيلية «الفن الخام» (l'art brut) وأحياناً تتواجد مجدداً عناصر مشابهة في مسرح فرانتز ماريّن ومسرح تانديوش كانتور، هذا المسرح الذي يقدم بصورة متكررة المقاطع المرضوضة التي تحتفظ بها ذاكرة جريحة.

في اليونان، كتب ثناسيس فالتينوس (Thanassis Valtinos) نصوصاً مقتضبة، تختلط بالصلب (ثلاث مسرحيات في فصل واحد، ١٩٧٨). وجمع كتابه «عناصر عقد الستينات» (١٩٨٩) مقاطع من إعلانات صغيرة، مقالات صحفية، رسائل عديدة، وقائع شتى، واضعاً إياها جنباً إلى جنب دون أي تعليق. وحاول الشاعر الإيطالي ماريو لوزي أن يجمع هذه المقتطفات المبعثرة التي يوفرها لنا العالم، وذلك مع اتباعه المبدأ الحيوي الذي يكون أساسها في كتابه «من أجل تسمية مقتطفاتنا» (١٩٨٥). واكتفى الأديب إدواردو سانغوينيتي Edoardo Sanguinetti، على العكس من ذلك، بتدوينه نقلاً منها في مؤلفه «بطاقات بريدية» (١٩٧٨). أما أحد مجلدات «يوميات فظة» للأديب إيفو ميشيل، وهو: «فلاندر، قطر من الأقطار رغم كل شيء» (١٩٨٧)، يوفر لنا صفة مميزة للرواية ذات العناصر المنضدة والمنقطعة أي: ذكرى غامضة من فلاندر، نصوصية بينية، محاولة حول الذاكرة ولاسيما فجوات الذاكرة....

براعة تاليف المقطع الأريبي.

جهود التأليف، وبصورة رئيسية تأليف «المونتاجات»، حسب مبادئ أحياناً ما تكون متوارثة من الحداثة، جهودٌ تنعم في كل مكان بحظوة جديدة. ففي ألمانيا، هناك «حياة ومغامرات آل تروبيريتز بياتريس» (١٩٧٤)، أي الرواية الضخمة ومتعددة الأصوات polyphonique للأديب إيرمترود مورغنر، حيث تختلط قرابة مئة من القصص المتنوعة، وتم تأليفها بمثابة عمل مُرقّع (Patchwork) [بمناصير لا متجانسة]، بمقاطع أسطورية، وحوادث معاصرة، وشهادات فكاية متنوعة.

في أسبانيا، قام خوليان ريوس (Julian Rios) بإجراء قريب وبصورة معتدلة من الكتاب «لارفا بابل ليلة للقديس حنا» (١٩٨٣)، حيث تختلط شتى اللغات والاستشهادات والملاحظات (وأحياناً تبقى معرضة لملاحظات ثانوية)، وشتى الصور الضوئية، ويسهم كل هذا في مجمل لا متجانس hétéroclite تم استلهامه من باودد، كما اعترف بذلك، طوعاً، مؤلف آخر وهو «باودديمونيوم». تكريم لـ إيزرا باودد» (١٩٨٦). أما في هولندا، ففي رأي جيريت كرول Gerrit Krol، يكاد الأبيض ما بين المقاطع أن يكون أوفر أهمية من المقاطع عينها، فعلى القارئ أن يخلق لنفسه روايته الخاصة.

لعل حالة النتاج الأدبي في سيرييا هي الأوفر إسداءً للمثل الملائم، فهي تقدم، في آن معاً، الجوانب الصغيرة المتعددة للتجربة المقطعية. وإن الأديب بوراكوستيك قد استعاد، في الطليعة الأدبية الرائدة تقنية التصيق في روايته «نور أسرتي في الثورة العالمية» (١٩٦٩). أما الكاتب ميركو كوفاك، في كتابه «سيرة مالفينا تريفكوفيك» (١٩٧٩)، فقد اقترب من التجميع للمحاضر، وتقارير معالينات طيبة وشهادات ورسالات أخرى. وفي السنة السابقة أخذت روايته المقطعية «باب الأحشاء» (١٩٧٨) تخلط القصة المقطعة للتشكك العائلي - قصة يسردها في آن معاً سارد تجمع شخصيته الطفولة والبلوغ من العمر، وحولي من الحوليين - بتعليقات تتخطى النصوص حول عملية خلق الرواية. ويروي مؤلف ميلوردا يافيك في «معجم خازار» (١٩٨٤) التاريخ المدهش لحضارة قد انقرضت، وقصة ارتداده الغامض إلى إحدى الديانات الثلاث الموحدة -

اليهودية، المسيحية، الإسلامية - وقد أورد هذه القصة بشكل ثلاثة قواميس مُتَجَانِبَةٍ. فباتت المقاطع جملة من الملاحظات والمقالات يظل فيها المُطالع حراً في تنظيم مشاوره الخاص. وفيما لبث يسترسل في عملية غامضة حيث ستعارض رفض كل حظية تقليدية والحرص على تنظيم مستتر، يستمر في نفس الحين محايداً (فهو نظام أبجدي) ومركباً (الثلاثية، الأصداء، والإعادات الداخلية)، فإن هذا النص يطوّر بعداً هزلياً ساخراً قلما كانت تعرفه الكتابة المقطعة التي بقيت حتى ذاك الحين كتلة رزينة. وإن مبدأ التنظيم ذاته المستوحى من المعجم يتواجد في مكان آخر، ولكن، مشغوعاً بمقاصد مختلفة. ونشرت في فرنسا مقالات أدبية «مقاطع لمقال غرامي» (١٩٧٧) للأديب رولان بارت، و«دنمرك القصائد» و«أبجدية» (١٩٨١) للأديب أنغر كريستانس.

إذا، لا يستقصي اختيار الكتابة المقطعية تأليف العمل الأدبي داخلياً، مهما كان هذا التأليف. وإن عدل هذا التأليف الداخلي عن البساطة المُقَضَّبَةِ linéarité فقد غدا إخراجاً أو قاموساً. واستمرت التصيقات تسحر أبناء العديد من الأقطار الأوروبية: كلاوس ريغييرغ الدنمركي، ويتر لاوغسن وشعره «التقائي»، رودولفو فيلكوك - وقد وُلد في بُونوسيرس من والد إنكليزي ومن أم إيطالية - الذي يخلط، على نحو مماثل، في آثاره الإيطالية: نوحات، وسكينشات، وملصقات قصصية مستلهمة من كافكا وسُويفت.

في مجموعات الفلامانكي ستيغان هيرتمانس: «فلج من الملح» (١٩٨٧) و«أحزان» (١٩٨٨)، يبدو وصف العالم الداخلي مجزأً بتلميحات إلى الميراث الثقافي والأساطيري. وهذه التجزئة للقصيدة بالاستشهادات هي أيضاً مميزة لنتاج الأديب ديرك فان باستيلثير. وفي مضمار السيرة الذاتية، نعم المقطع ببعض النجاح، مثلاً مع ثلاثية الكتب لِيُوبُلِيْسِيِيَه (١٩٧٨-١٩٨٣) حيث يفسح المجال لأسلوب الكولاج Collages^(١)، ويجمع من بعض الرسائل، وأجزاء صغيرة من يوميات خاصة بالحياة الحميمة، ومقطوعات تاريخية أو سينمائية. وأحياناً ما يلبث التأليف على مزيد من الاحساسات السريعة والمتنوعة (Kaléidoscopique)،

(١) الكولاج Collages: رسوم تجريدية مؤلفة من قصاصات ملصقة ومأخوذة من الصحف (المذهل المترجم)

كما هو الأمر في الرواية الهولندية «فانسان، أوسر جسد أبيه» (١٩٨١) للأديب رودى كوسبروك الذي يخلط نصوصاً شتى ويبدل مواقعها.

ويقترّب ابتكار مثل هذه المؤلفات، في بعض الآثار الأدبية، من المهارة الفذة. ففي إيطاليا، قدّم جيورجيو مانغيتلي في روايته «وحدة المئة» (١٩٧٩) «مئة من روايات لأجيال» [رواية نهر: تروي سيرة عائلية بأجيالها - Roman fleuve] التي لا يرى فيها «القارئ المتسرع إلا نصوصاً تتشكل من أمور بسيطة نادرة وهزيلة الكيان». وبمؤذج مختلف نوعاً ما، نشر الدنمركي بيرهو لتبيرغ «راحة الموتى» (١٩٨٥)، وهو مؤلف يخلط (٥٣٧) من القصص الصغيرة، ثم اقتطافها من مونولوجات داخلية لأشخاص مجهولين، ويتبدى انعزالهم بتقابل المقاطع. ويميّز عمل هذا المؤلف المقطعي الفترة المعاصرة التي تؤكد بذلك على مهارة الابتكار الفني وقوّته، دون الموافقة على الجماليات التي أسهمت الحداثة في المشاققة حولها. وذلك لأن اختيار المقطع يتيح أيضاً الاستمداد من الآثار الأدبية السابقة ما يبدو مناسباً، دون الانتماء قسراً إلى المبادئ التي حفزتها.

يشير إذاً فتصار ممارسات الاستشهادات والمزليات الساخرة إلى مرحلة جديدة في إدارة الشؤون الأدبية للمقطع الأدبي. فقد غدا هذا المقطع مبرراً، في الحين ذاته، بصفته مستمداً من شكل فني أو عوداً إليه ولا يُدَقَّق منه سوى وجه معين، وبصفته عرضاً لأمر واقع مُجْزأ ومتعدد بصورة نهائية. وإن الكتابة ما بعد العصرية، في رفضها - وجدالها حول - كل تصور تركيبي لما هو مختلف، كتابة لا تستطيع أن تقدّم لأيتام الأيديولوجيات المنهارة إلا المهارة الأريية التي باتت دون أوهام خلال هذه التركيبات المقطّعة المدهشة. فإن المقطع، أكان على شك أو خيبة أمل، أكان ناقداً متلاعباً، فهو يشكّل أحد الموارد الأساسية لأدب نهاية هذا القرن. وإن كف، في جزء كبير منه، عن كونه أداة القطيعة التي تُلوّح بها الحداثة الفقيدة، فهو يظل الذرة الوحيدة لواقع الحال أو لمقال الذين لا تزال الكتابة ممكنة لديهم، انطلاقاً منهما.

شخصيات معاصرة

فيزما بيلشيفيكا (ولدت عام ١٩٣١):

خلال سنوات الاحتلال السوفييتي، لبثت فيزما بيلشيفيكا - بصحبة شعراء آخرين مثل أوبارز فاسيينسي، إيمانيس زيدونيس، كنوتس سكويينييكس، إيجيلس بلاوديس - تعدد ما بين الليتوانيين من الأبناء الأوسع شهرة. ولدت فيزما من أبوين عاملين، وأنهت دروسها الأدبية في معهد غوركي بمدينة موسكو، عام (١٩٦١). وكانت من بين تلك الفئة للكُتاب السوفييت الذين يعرفون، بخبرتهم الشخصية جميع دوائر التجسس والرقابة والاستطلاقات... إلخ.

نشرت فيزما بيلشيفيكا العديد من الدواوين الشعرية، ومنها: «خلال كل الشتاء»، في هذه السنة، فصل الخريف» (١٩٥٥)، و«البحر يحترق» (١٩٦٦)، و«الفصل القارص» (١٩٨٧)، وديوانها المخصص للشباب: «برد شجرة الطير» (١٩٨٨). ومن بين آثارها النثرية، نذكر هنا «حكايات كيكوراعس» (١٩٦٥)، «النكبة في المنزل» (١٩٧٩). وقد ألقت أيضاً سيناريوهات وترجمت كتباً إنكليزية وروسية وأوكرانية.

كانت فيزما الكاتبة الليتوانية الأولى في قلة أكتراثها بمقتضيات «نزعة الواقعية الاشتراكية»، وقلما حاولت أن تصف حقيقة الواقع في جميع تعقيد متناقضاته. وحيث أن مقاربتها لم تدخل القالب الإجماري للأيديولوجيا الأدبية الرسمية، الذي يمدح الحقد وروح الانتقام والمنحى المثير للأهواء فقد اعتبرت «هرطقة». وتجلت قدرة على انقطاعها عن هذه الأيديولوجية، مبيزة أن الإنسان، المتحلي بجميع خصوصياته العاطفية والفكرية، يحتل مكانة زهيدة الأهمية نسبياً في ديناميكا الحياة العالمية. وأفلحت في جمعها الحياة والحيوية مع مشاعر السلام والصمت فأثارت بنهجها هذا تأثيراً مأسوياً.

وعلى هذا المنوال، أحييت من جديد التقليد الأدبي الليتواني. وبممارستها، في الحين ذاته، مذهباً واقعياً يُعزّزُه المنحى الكلاسيكي - أفكار طبيعية، بسيطة، واضحة - فقد جمعت كل هذه المركبات في مجمل خاص، يتميز أيضاً باستلهاام الهزء الساخر، والمفارقة، والشغف.

إن الحيزَ الشعري حيث قامت فيزما بيشيفيكا بعملها حيّزٌ تلاعب بالطبقات - جبال / أودية، صمت / صرخات، عطش / إرواء العطش؛ طبقات تستطيع عند المقتضى، أن تتحول إلى مواضيع ثلاثية - سماء / أرض / مستنقع - عطش / إرواء / تجفف. وما يرمز إلى القناع الحيزي هو: القلب، الأزهار، الصليب. ولكي تستكشف الكاتبة الوعي الدفين [ما تحت الوعي: Subcoscient] لجأت إلى لغة سورالية.

وخلال الاحتلال السوفييتي، كانت فيزما الأديبة الأولى في شجاعتهما على إعلانها أن الفن يتيح لأية أمة أن تعي ذاتها. وقد رأت أن الطريق الذي يفضي إلى الحرية يمر بتيار المنحى اللاتقليدي Non-Conformisme، وبالاستقامة la droiture واستخدام لغة ثرية بالرموز والتناظرات والصور. واحتل الصليب مركز مخيلتها، ولكن ليس ثمة من تافر ما بينه وبين الرموز القديمة التي سبق نساكن البلطيق أن اقتبسوها من الطبيعة: النار، الماء، الشجر، العصفور. وأعربت مخيلتها القوية عن ذاتها، أفضل إعراب، في التشخيص حين يختلط بخلو المبالغة hyperbole والجوء إلى الرموز. فظلت قادرة على أن تدمج في الصورة انتقال الخرافة المتدرج إلى عصر الملاحم.

فيزما بيلسفيكا شاعرة الحب، وبوسعها أن ترى ما هو نموذجي فردي وما هو شامل في الفردي والشخصي. وإن بغية حبها المتطلب شبيهة ببغية أساطين «النهضة» - أي حب يلبث دون رضى ولذلك لا يقسنى الإعراب عنه إلا في جملة من الصور تظل حُرشة وحسية بإيجاز واقتصاب.

في سياق القصة الخيالية الليتوانية المنتمية إلى فترة عقب الحرب العالمية الثانية، ينبغي أن نأخذ في الحسبان إسهام فيزما بيلسفيكا في تجدد فن الأقصوصة، حيث التحفيز على أسلوب الهزء الساخر وأسلوب التراجيديا / الهزلية. فتتخذ أقاصيصها شكل مونولوجيات تحتل مركزها نسوة قويات البنية،

طريفات المنظر، ظريفات، وينعمن بمَلَكَة مدهشة، ألا وهي ملكة التصدي لجميع الأوضاع التي يتيسر تصوُّرها. وإن هذه الأديبة فيزما بيلشفيكا، في شعرها كما في نثرها، تتحكم باللغة الليتوانية تحكماً يفوق المؤلف.

كاريل تشرشل Caryl Churchill (وُلدت عام ١٩٣٨):

كاريل تشرشل، مؤلفة مسرحية بريطانية لا تخشى أن تشذ عن القواعد، كما يشهد على هذا شذوذ مسرحياتها. ونجد ما بين شخصياتها ساحرات من القرن السابع عشر، وديونيسوس [ديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق] يرقص، ومضاربين يفتقدون الرحمة، من عقد الثمانينات. وكتبت عن الحياة الجنسية والسياسة، والظلم الاجتماعي، والعنف والرجعية، إلى جانب العلاقات الشخصية. وإن مسرحياتها، مضحكة ولاذعة cinglantes تارةً وتارةً أخرى جادة ومثيرة للعواطف، وتحت على التفكير والجدال؛ ويبقى تطور حوائثها تطوراً مبالغاً. ويلبث الشكل المسرحي الذي تستخدمه غير تقليدي - أكانت الدوايت تتموقع في إفريقيا الكولونية، أم في مكتب للعمليات النقدية في لندن. وغالباً ما تخطط في النزعة الواقعية عناصر لا تنتمي إلى هذا المنحى، بل تُضاف أحياناً إليها بعض الأغاني والرقصات، فتغدو جزءاً يندمج في سياق النص.

مذ أن كانت تشرشل تدرس بجامعة أكسفورد، تمرست في الكتابة. لكن، لم يُعترف بها بمثابة كاتبة مسرحية إلا في عقد السبعينات حيث وصفت [شراك] Traps (١٩٧٨) كمثل «شيء مستحيل»، لا يمكن أن يجذ واقع الحقيقى إلا في عالم المشهد المسرحي. فالإمكانات المتوفرة للشخصيات إمكانات متعددة، أكان هذا في مضمار العلاقات الشخصية أم في مجال تلاؤم هذه الشخصيات. وبقيت منطلقة كمؤلفة متفردة لا يرى نتائجها إلا عقب إنجازها التام، ثم طفقت تعمل بالاتفاق مع العديد من الشركات المسرحية. فكتبت بعض أعمالها مع مؤلفين مسرحيين آخرين. فالمسرحيتان: «النور المشعشع في بوكينغهامشير» (١٩٧٦)، و«فينغار توم» (١٩٧٦)، قد أنجزت كتابتهما بالتعاون مع الشركة المسرحية «جوينت ستوك» بالنسبة إلى المسرحية الأولى؛ ومع الشركة «مونستروس ريجيمنت» بالنسبة إلى الثانية. وبفضل بعض المناقشات والارتجالات في

ورشات عمل أدبي حيث كان يعمل سويةً ممثلون ومخرج مسرحي وكاتب مسرحي، وحيث تيسر تحقيق بعض الأفكار الجديدة والممتعة.

بصورة محتملة، وبسبب طرق العمل هذه غالباً ما اعتبرت فردية (Individualité) الشخصيات المسرحية أمراً لا أهمية له؛ وغالباً أيضاً، كان ممثل يقوم هو بذاته بدورين مسرحيين. وإن المسرحية «فينغار توم» تتكلم عن ملاحقة الساحرات في القرن السابع عشر. وتربط الأغنيات المعاصرة التي تصحب المسرحية قَدَرُ الساحرات بنساء أيامنا هذه «فمن هنّ ساحرات أيامنا هذه؟ فتساءلوا: كيف تُوقَّكنَ في زماننا الراهن؟». وهناك مسرحية أخرى حول الحياة الجنسية ودور الجنسين وهي: «كلاود ناين»، هزلية مضحكة جداً حيث تُقام مقارنة ما بين القهر الجنسي والقيار الإمبريالي. ويتموضع الفصل الأول في مستعمرة خلال عصر الملكة فيكتوريا في إفريقيا؛ والفصل الثاني في لندن المعاصرة، مع الإشارة بذلك إلى تطور المواقف إزاء الحياة الجنسية.

في عام (١٩٨٢)، ألّفت كاريل تشرشل «أفضل الفتيات» وأشخصها نساء فقط فهي تتحدث عن نجاحات النساء في إنكلترا خلال عهد مارغريت ثاتشر. وفي البداية، يمجّد الغناء الشخصية الرئيسية التي تمّ تعيينها للتو رئيسة لوكالة توظيف الأموال، لكنّ المسرحية تستمر حول معرفة المرأة كلفة النجاح وطبيعته في عالم يظل دوماً تحت سيطرة الرجال. وإنّ أحد المقاطع الأوفر أهمية في هذه المسرحية هو الفصل الأول حيث يُقدّم عشاءً خارقاً للمعتاد تتحدث خلاله نسوة شهيرات، في التاريخ أو الأدب أو الفن على السواء، وعن حياتهن الحميمة.

وقد عانت كاريل تشرشل إلى موضوع النجاح المادي، وذلك في هجاء نُظِمَ بكامله شعراً «المال الحقيقي» (١٩٨٧). وإذا اعتبرت هذه المسرحية «هزلية عن المدينة»، فهي تعالج الجشع والطابع الذي يفتقد الرحمة لمجموعة من مضاربين تجاريين، (خلال عقد الثمانينات)، يقومون بأعمالهم في أسواق النقد المالي. وأحد هؤلاء الأشخاص امرأة تقول عن نفسها «أنا جشعة وبعيدة تماماً عن الأخلاق»، الأمر الذي يلخص بما فيه الكفاية طابع شخصيات هذه المسرحية.

إن موهبة كاريل تشرشل، قبل كل شيء، هي قدرتها على خلط الوعي الاجتماعي بشكل مسرحي أصيل يجعل منها إحدى المؤلفات المسرحيات المعاصرة الأوفر أهمية في بريطانيا العظمى.

إميل ميهاي سيوران Emil Mihaï Cioran (من مواليد عام ١٩١١):

وُلد سيوران عام (١٩١١) في راشيناري، ضيعة ترانسيلفانية من جوار سيبيو، في رومانيا. وكان والده كاهناً أوثوذكسياً. أما والدته فكانت امرأة قديسة، وذكرها - الكاتبة في كتابه سيوران - منشئة من الذرة الغنائية في نتاج هذا الأديب. وله مؤلفان، في فترتين حرر فيهما نتاجه الأدبي من (١٩٣٠) إلى (١٩٤٠)، لم يزل الكاتب يفكر، ويؤلف ويحرر باللغة الرومانية، لغة والدته. وبدءاً من (عام ١٩٤٩) التاريخ حيث ظهر في باريس مؤلفه «موجز في تحليل الأفكار»، وسيختار الفرنسية لغة لكتابه وسيبقى منذئذٍ أديباً يعبر عن أفكاره باللغة الفرنسية.

تَعْنُون بحثه الفلسفي الأول بـ «على قِسم اليأس» (١٩٣٤). وهو يشتمل على مواضيع تأملاته حول الله والخلق وحول شدة القلق الوجودي [مجرد الوجود] و«مضرة ولادة الإنسان». فالنشر يهرعون على غير مُدى، ضحايا الشعور بالعدم الذي ينفي وجود الله. وكل شيء يجري حولهم. وقد سجل الأديب في هامش أحد الفصول: «ينتابني إحساس غريب بتفكيري أنني في هذا العمر [وكان في الثانية والعشرين من العمر] قد غوت اختصاصياً في مشكلة الموت!». ولهجة هذا العمل محمومة، تتغذى من الموارد الغنائية الذاتية. ومن المُجدي أن نلاحظ هنا، عقب اثنتين وعشرين سنة، في مؤلفه «تجربة الوجود» (١٩٥٦) كيف تمضي أقواله مكتسبة المزيد من النعومة والظرف طوال كتابته باللغة الفرنسية: الاعتراف اليأس أمام الـ «لا شيء» ألا وهو الموت، وهو الاعتراف الذي يتحول إلى شك ذهني تحت ابتسامة رجل الأخلاق الحادة.

إنَّ نيارَ الذاتية الغنائي انبجاسٍ همجي «من دمٍ وصدق ولهب». ففي عام (١٩٣٦) صدر كتاب «تجلّي رومانيا» وهو مؤلف غريب بالنظر إلى رجل شابٍ سبق له أن اختار «منفاه الماورائي» [الميتافيزيقي] وقرّر التبعاد

عن الأخلاقية السياسية وثقافة الجماهير. فالتزم الأديب بنوع من مذهب المسيحية Messianisme الثقافي الذي ينبت في قوة الشعب الروماني الروحية المتسلحة بأساطير قوية وبالعزم على تأكيد الشعب ذاته على مسرح جامعة الأنوار الإنسانية (Humanistes). لكن هذا المذهب يحمل أولاً سمة الابتكارية الخاصة بالأمة الرومانية... «فإن شعباً ما يغدو أمة حين تثبت قيمة الروحية بصفتها قيمة عالمية». واستعاد سيوران في مؤلفه «دموع وقديسون» (١٩٣٧) تأمله الرواقى، مذكراً في الإنسان وفي وضعه الهش، داخل عالم محدود وعلى قيد الختام، عالم يرفض الكاتب. وقد يبرز «خلاص» الإنسان من أهوائه عنها، ويتعبير أدق، ودموع من «نساء ولهب»، ومن المغامرة البطولية التي تقش، ومن الزهد والتسك.

وأهواء سيوران هي الموسيقى، والقدسات، والصوفيون و«الفرقة الهيريشية» [منحى روحي أرثوذكسي يتعبد للسيد «المسيح» Mésychasme]. وبنفس المقدار، المعوهون مُحطمو الأيقونات، والعدميون، والمتشائمون الذين يزعمون أن الحياة حلم. فالأديب يتردد إليهم وإليهم جميعاً... خشية الموت فهو مادة ورعب، «لا يستطيع المرء أن يموت بأناقة دون التحايل على هذا الموت» والتحايل عليه بالثق. فمنذ عام (١٩٤٩)، تابع سيوران البحث عن «رابع المستحيلات»، كما تابع كتاباته البحثية الأخلاقية باللغة الفرنسية، ومنها «سوجز في التحليل»، و«مبدأ قياس مرارة النفس» (١٩٥٢)، و«تجربة الوجود، تاريخ وطوباوية» (١٩٦٠) و«السقوط في الزمان» (١٩٦٥)، و«خالق شرير» (١٩٦٩)، و«أنية الولادة» (١٩٧٣)، و«تأزاع الأهواء» (١٩٧٩)، و«اعترافات وخرم» (١٩٨١)، و«تأزيع على الإعجاب» (١٩٨٥).

وتابع أيضاً «عملاً عديماً» - كذلك قيل عنه - وللسخرية المُنعشة، حيث يوضح بملاحظات دقيقة الوضع النافه للإنسان الذي يديم على وجهه، وأحياناً ما يكون هذا الوضع متعاً. كما يوضح أهواءه الميتة، فهي ضحية الشعور بالعدم الذي ينفي وجود الله. ويضاف إلى كل ذلك، على صعيد أسلوب الإنشاء، رعشة اللفظة «التعبيرية الجمالية الموسيقية Phrasé^(١)» على

(١) Phrasé: فن أداء مسرحية موسيقية مع التتو بدنياميكاً تعبير جملها [مترجم عن لاروس].

نمط باسكال: إنها زهرة من حديقة فرنسية التنسيق [المُهَنْدَزَة كما تقول اللغة العامية]، وقد تم إنبتها والحرص عليها بمحبة، فهي تحتفظ دوماً بأناقة زهرة الحقول، زهرة قطفها سيوران في وطنه ومسقط رأسه. «إن زيزون، والد الرواقية، ولد في قبرص، وكان فينيقياً ثم بات هيلينياً واحتفظ حتى نهاية حياته بصفته غريباً دخيلاً!» كذا قال سيوران متحدثاً عن امرئ آخر [أي الكاتب هو ذاته] قد اجتث من منبته. يا له من مجاز *metaphore* رائع! ألا وهو غمزة عين من مُصاحبٍ للتجذر عن طريق الكتابة والتأليف.

أمبيرتو إيكو Umberto Eco (من مواليد ١٩٣٢):

ولد أمبيرتو إيكو في الإسكندرية عام (١٩٣٢)، وهو حالياً أستاذ لعلم الرموز السيميائية^(١) [السيماطيقا: Sémiotique] في جامعة إيطالية بمدينة بولونيا. وبصفته كاتب مقالات، وراوية قصص، وصحفيًا (بتعاونه مع صحيفتي «التعبير» و«الجمهورية»)، فهو مدير مجلة دراسة السيميائية «المنجز» (بالمعارضة Versus). ولا يزال ينهض بوظائف هامة في افتتاحيات الصحف. وفي البداية إنساق لإغراء الجمالية القروسطية، ونشر عام (١٩٥٦) أطروحته للدكتوراه: «المشكلة الجمالية لدى القديس توما» [الأكويني] وفي عام ١٩٨٥، «الفن والجمال في الجمالية القروسطية».

مع «العمل المتفتح» (١٩٦٢)، نحا انتباهه إلى إشكالية الأدب المعاصر وبرر اشتراكه في مجادلة الطليعة الجديدة التي تدعى «مجموعة ٦٣» (وفي عام ١٩٦٦، نشر مؤلفه «علوم العروض لدى جويس»). وذهب به اهتمامه باللغة إلى انعكافه على مشكلة تواصل الجماهير (في: رؤيويات apocalyptiques ومُدْجَجات، ١٩٦٤)، الأمر الذي حثّه إما على القيام ببحوث حول الرواية الشعبية في القرن التاسع عشر (رجل الجماهير المتفوق، ١٩٧٦)، وإما على مقارنة آرائه بجملة مواضيع مذهب النزعة البنيوية (Structuralisme). إلا أن الأديب إيكو رفض هذا المنحى وأساسه المسبق والأونطولوجي في: (البنية الغائبة، ١٩٦٨). ودفع هذا البحث السيميائي الذي أفضى عام (١٩٧٥)

(١) السيميائية: علم المنظومات التواصلية غير الألسنية [المترجم عن د. يوسف غازي].

إلى مؤلفه (مبحث في السيميائية العامة)، على أسس برغماتية تستلهم مواقف الفيلسوف بيرس. وإنْ تفكره في مشكلات الفن («تعريف الفن»، ١٩٦٨ و«أشكال المضمون»، ١٩٧١) يتموضع لا في منظور فلسفي أعمّ وحسب (سيميائية وفلسفة اللغة، ١٩٨٤)، بل أدّى به أيضاً إلى استكشافه دور القارئ («القارئ في القصة»، ١٩٧٩) الذي لا يبقى المستفيد السلبي من نص يقرؤه، بل يتعاون في بناء المعنى ويشترك في سيرورة التفسير.

وقام بمحاولة أولى بقصد الخروج من مضامير النقد، ونحا إلى تمرّس في المزيد من الاستقلال الذاتي خلال الكتابة الأدبية، وهو التمرين الذي ولد (يوميات لُنيا، ١٩٦٣). وهذا الكتاب مجموعة من هذيانات ساخرة تسلخ القداسة (Désacraliser) عن شتى وجوه الأُنْب والأخلاق، وذلك في وجهة فانتستيكية [من وهم عجيب] تتحقّق بما تؤوّل إليه السخرية و«اللامعنى» [اللامعقول] على منوال «بورجيس» [الألييب الأرجنتيني]. ومذّ حين، قام بإتمام كتاب آخر (يوميات لُنيا، ١٩٩٢)، بيد أنّ جملة التفكير النظري / الثقافي لدى إيكو سوف يتقارب عام (١٩٨٠) في روايته «اسم الورد». وهذه الرواية - التي صُدمت كنوع من المحاكاة، لا محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب - تقوم بدوّليفة عظيمة وأصيلة تجمع ما بين أساليب طليعية ومقتضيات حكاية القصة التقليدية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة في القرن التاسع عشر. وكان إيكو قد عني بمقتطفات مقال يومي تحت (عودة الحكمة). وتعني الحكمة البحث عن قائل يرتكب العديد من الجرائم في أحد أدبرة القرن الرابع عشر وفي متاهة مكتبته (ويقوم الكتاب هنا بدور هام، حيث أنه، في آن معاً، رمز للحرية وناقل للموت).

على هذا الأساس التاريخي، وفي مجرى دلائل تحقيق بوليسي، تتطور مسارات رواية ترتدي شكل بحث فلسفي. وهذا البحث يسعى إلى تمثيل التناقضات الأيديولوجية والاجتماعية في ختام العصور الوسطى. ويتحوّل الإسقاط الرمزي allégorique إلى تناقضات الزمن الحاضر، بصفتها صراعاً ما بين قوى التقدم وقوى الرجعية réaction، قوى العقل واللامعقول (قوى يشخصها غيوم دوباسكيرفيل وخصمه بور غدي بورغوس). وإنْ الرواية «اسم الورد» التي تنساق إلى مختلف مستويات القراءة (وهذا ما يُمكننا من

تميز طابعه حسب المستوى الذي نختاره كعمل مفتوح أو مغلق) لعنا عرفها كرواية سيميائية ونصية ببنية intertextuel، رواية تتشكل بمعظمها من الأصداء والاستشادات بكتب أخرى، في سلسلة من المراجع التي - دون العدول عن تقديمها بعض الأقدم - لا تهف، رغم ذلك، إلا إلى الأمور اليقينية التي تسدي العزاء والخلول. وعلى هذا المنوال، تحتفظ العملية الأنبية ذاتها بخلفية مأساة غامضة تتجلى، بصورة خاصة، في الرؤيا النهائية الرمزية (وقد يسعنا القول إن الموضوع الكبير لموت «الله» يُشَفَّعُ باستحالة التخلص منه)، مفسحاً المجال لدوام ثقاف المقلق الذي يعصى على كل حل يعتمد العقل.

ليس من باب الصدفة أن إيكو - في شرحه المسهب لرأي فيغنشتاين (Wittgenstein) - قد كتب: «الأمر الذي لا نستطيع تنظيمه، ينبغي علينا أن نروي حكايته». ومن بعض الوجوه، يكرر كتابه «دقاقة فوكو» (١٩٨٨) طُرُقَ تأليفه: «اسم الورد». لكنّ المجال يبدو هنا قد اتسع نطاقه. مع قلب العلاقات الزمانية، تنطلق الرواية مما هو معاصر، فتتكفى إلى الماضي (والفاعلون الثلاثة الأساسيون، وهم مُحَرَّرُونَ في دار النشر، يندفعون على أثر خطة غامضة تعود إلى المستوى القروسطي «لفرسان الهيكل»، ويسعون إلى حل رموزها متوسكين بالحواسوب الموسوعي (L'ordinateur). وإنّ حضور توليفة لسيرة ذاتية لها المزيد من القلق والعذاب (وتروي القصة عن طريق الشخص المتكلم) الذي يجد التلبية له في تعميق جملة من المواضيع حول الفضاء واللامعقول، وهي تلبية مثقلة بمراجع يستحيل حل تشابكها، بمراجع إلى التقليد الباطني (Esotérique) والسحري والخفي.

بر أولوف إنكيسْت Per Olov Enquist (وُلِدَ في ١٩٣٤):

إن بر أولوف إنكيسْت هو الكاتب الذي يمثل بالأكثر جيل المؤلفين السويديين لعقد الستينات. ذلك الجيل الذي نبث ينتقد مذهب النزعة الواقعية السيكلوجية واستبداد مؤلفيها، فأرادوا أن يجربوا إمكانيات الكتابة. وهو من نسفَ رثابة التماثل في إحدى التجارب النثرية التي استقطبت أوفر الجدل في تلك الفترة، أي عمله الفني «هس» (١٩٦٦) حيث تتلاعب الرواية وما

يتخطى الرواية (Métariman) بالقارئ فيطرح السؤال عليه إن كان من الممكن - من حيث البلاغة - أن يجد في النص كائناً بشرياً، وكذلك في «الثناء الخامس للساحر المنوم مغناطيسياً» (١٩٦٤)، حيث كان إنكيست قد صنع من مجرم بطل الرواية. وعُلّق على دوره كمبتكر تعليقاً غير مباشر وذلك في: «الرواية خدعة، لكنها خدعة ضرورية».

وبوسيلة كهذه التمارين الشكلية التي تترسّس بفنّ اللايقين ومحاولة اغتيال احتكار الحقيقة، ألف إنكيست دوره كأديب في عقد الستينات هذه المتسمة بالأيديولوجيا والاعتراف. وإن روايته حول فقدان الأنظار البائتة عام (١٩٤٦) - فقدان طال الجدال حوله - وهي: «جنود الغرفة الأجنبية» (١٩٦٨) رواية باتت مرموقة جداً. وفي هذه المرة، ظلّ التوثيق صحيحاً. والكتاب الذي أعاد اتهام الكتابة السويدية التقليدية للتاريخ، ترك أثراً سياسياً قوياً. وإن هذه الرواية المكرّسة لفترة درامية من التاريخ المعاصر، قد أنسقت، في آن واحد، إلى التفكير في الطريقة التي يستخدمها سارد الحوادث - تحت تأثير سرد قصته - لتلوين التاريخ بأرائه الخاصة وإلى محاولة الأديب أن يوضّح الماضي، فعندئذ يوضح ذاته عن طريق الحاضر.

في روايته التالية: «الشاهد» (١٩٧١)، ينحصر دور من يزوي الحوادث إنكيست في دور المحقّق، المسائل، فهو فرد من البشر يخوض الجدال حول الحقيقة والأخلاق والسياسة. والشخصية الرئيسية هو قاذف مطرقة يغشّ في دوره، بل هو أيضاً المصلّح الاجتماعي الديمقراطي الذي يقاطع رسالة التضامن.

إزاء شقائه الذي يستدرّ الشفقة، هناك البطل العامل من الشرق الأوروبي، الأورثوذكسي [المستقيم الرأي] المتأهب للأعمال. وإنّ التقاضات الروائية تبلور بهذا الشكل إحراجاً سويدياً. وثمة عامل خفيف الظل لا مشاكل لديه، وينساق ضحيةً لاجتياح خرافات النجاح. وفي رأي إنكيست، هذا هو الثمن الباهظ للتشبهة بمقدار بالغ، وحين يجابه تطرفات النزعة المثالية، يُقضي به الأمر إلى أن يقلّ الغشّ البشري، غشّ قاذف المطرقة. ويتخلّى إنكيست، مع مواقف أيديولوجية أوفر وضوحاً مما كانت سابقاً، عن الصيغ المطلقة formulations absolues

ويعترف بضرورة الحلول الوسطية والمقتضيات المعتدلة. ويعني هذا من قبله تجنّد اهتمامه بالفرد البشري في فترة ما، بل إلى جانب ذلك، توصي بما هو جماعي ومُشترك (Le collectif).

إن اعتراف الجمهور بإنكيسْت اعترافاً حقيقياً قد حدث في عقدي السبعينات والثمانينات. فقد خطا خطواته الأولى في المسرح مع «ليل السحاقيات» (١٩٧٦)، وهي مسرحيته حول أوغوست ستريندبرج وسيري فون إيسن، وقد أصبح نجاحها دولياً بسرعة شديدة. وعزز مكانته الأدبية بمسرحيتين: «من أجل فينر» (١٩٨٠)، و«مرثي» انطلاقاً من حياة دودة أرضية» (١٩٨١). وقد دمج بناء مسرحياته الطبيعية (Naturalistes) اندماجاً كاملاً في التقليد المسرحي السويدي الشعبي جداً والثري جداً عن طريق اختيار مجمل مواضيعه في (احتمالات الحب). ولئن تأثر إنكيسْت على بحوثه الشكلية، معارضاً دون مثل منحي الواقعية الجمالي. ومثلت مسرحيته ذات الفصل الواحد: «في ساعة التفرغ» (١٩٨٨) تجنّداً شكلياً. بمجرد أنها لا تجيب إلا بالحب، عندما يتساءل الأنيب عن تمامية كيان الفرد البشري ونزاهته. وفي القصة القصيرة: «الملاك الساقط» (١٩٨٥) استمرّ البحث عن فهم حُبٍّ يعصى على التفسير بحثاً مجرداً من كل عنصر نرجسي. فالأمر يعني هنا تماماً حدود الإنسان.

جوزيه إينش José Enschi (ولدت عام ١٩٤٢):

ولدت جوزيه إينش في لوكسمبورغ وهي شاعرة ناطقة باللغة الفرنسية. وكانت من قبل أسرتها، وبفضل بُنية التعليم اللوكسمبورغي الخاصة، قد تدرّبت باكراً على الحضارة الألمانية وعلى الثقافة الفرنسية، سواءً بسواء.

أنجزت إينش دروسها الأدبية المتعمقة في ألمانيا، بمدينة بون، وفي فرنسا، بمدينتي نانسي وباريس. فقررت، عند ختام دراستها العليا، أن توقف نفسها على لغة فرنسا وأدبها. وعندما عادت إلى لوكسمبورغ، قضت أيضاً فترة تدريبها كأستاذة في التعليم الثانوي والعالي، ودافعت، أمام لجنة فاحصة لوكسمبورغية، عن مذكرتها الأدبية حول جيزيل برانسينوس - فريديس،

شقيقة الرسام بالألوان ماريو برانسينوس، وكانت مواهب الشقيقة الشعرية منذ مراهقتها، قد بهرت الشعراء الموالين لمذهب السورالية.

عنونت جوزيه إيش عملها هذا كما يلي: «جيزيل برانسينوس - من الطفلة النابغة في المذهب السورالي إلى روائية اليوم. تطورت، تناظرات». ونشأت من هذا العمل صداقة عميقة ما بين الأستاذة اللوكسمبورغية الشابة وجميع أفراد عائلة باسينوس. ولم تكف جوزيه يوماً متابعتهما بشغف تطور جيزيل برانسينوس الخلاقة. وعقب تدريسها الأدب الفرنسي في ثانوية لوكسمبورغية، عادت إلى باريس لكي تعمق بحوثها في مضمار الشعر المنتمي إلى مذهب السورالية. وحين استقرت مجدداً في وطنها، شرعت - لصالح الناشر الكندي ألتوان نعمان - تحرر دراسة لآثار جيزيل برانسينوس الشعرية - وهذا العمل استكشاف عميق وحقيقي للجهد الخلاق لتوليد العمل الفني وذلك في «الاستماع إلى جيزيل برانسينوس - صوت يوناني» (١٩٨٦).

وخلال هذه المناشط المتنوعة، راحت جوزيه إيش تنظم بعض القصائد التي احتفظت بها سراً في منزلها، متيحة لها النضوج في تمام الصمت. وحيث أنها كانت موهوبة في مضماري الموسيقى والرسوم الملونة ومتفوقة في مزاوله الأعمال اليدوية. أدركت جوزيه إيش حقيقة العالم الواقعية عن طريق السمع والنظر واليد. وأسهمت هذه التجربة في إثراء شعرها. وبصحبة جيزيل برانسينوس، قامت بتمارين «الكتابة باليد اليسرى»: فالتعبير الخلاق تبدو طبيعته متغيرة حينما يغير الشاعر يده بقصد الكتابة. وبما أنها تتحسّن كثيراً التعبير الصوتي، درست النطق والفن الدرامي، وأسهم هذا العامل في تأثيره على صوت هذه الفنانة.

قامت برحلات إلى اليونان ورومانيا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال. ومع ذلك اتخذت من البروفانص الفرنسية وطناً ثانياً لها، فتركت جبال الألب البحرية وشواطئ المتوسط أثرها على شعرها فبثت فيه زخم الهواء والماء.

نشر ديوانها الأول عام ١٩٤٩ تحت عنوان «الشجرة». وراحت الشاعرة المتشبهة جداً بجذورها وبأسرتها وأرضها، ترتقي وتسمو. وإن جهود جوزيه الخلاقة والتميّزة بالدقة - نضال مؤلم «مع الملاك» - تنزع إلى

التفوق الذاتي الذي يذكره عنوان ديوانها الثاني «في مكان آخر... الأمر أكيد (١٩٨٥). وإذا لبثت جوزيه لينش تعمل بتأثير رغبتها في ما هو مطلق، فقد عانت آلام أمراض خطيرة، وتمزق الفقر، ومشوار «الصحراء»؛ بيد أنها تأثرت على اعتقادها بوجود ذلك «المكان الآخر»، وعساه يقوم في الأول على سعادة توليده عملاً كاملاً للإنجاز.

وإذا كانت لوكسمبورغ في لقاءات شعرية دولية شتى سعت إلى نشر قصائدها في العديد من المجلات في بلدها والأقطار الأجنبية. ولديها ديوانان ينتظران النشر: «الجانبية والظلال»، و«أقاص الرياح». فالصيغة التي كانت في البداية مقتضبة ورأسخة البنية، أخذت تتسع اتساع نثرات Trainée فسيحة من دم أو عبرات أو مياه بحرية. وبغنة، انطلقت صرخة الخلاص والولادة: «لك جوف ثري/ بالمداد الرائق limpide في الدم كما هو العصفور في منهل السماء». فتجربتها الإنسانية وثقافتها الفرنسية، رغم تقوّتها من بعض الانسغ الجرماني، ضمنت لجوزيه لينش مكانتها في الآداب الأوروبية.

بيتر إستيرهازي Péter Esterházy (من مواليد ١٩٥٠):

كتب المجري بيتر إستيرهازي في إحدى مقالاته، حوالي عام (١٩٨٩): «بلاندا على قيد التغير وقد حسبنا - وأقله، حسبنا أنا - أن ممارسة الكذب هذه لن تتغير يوماً، لن تتغير أبداً. وأن هذه الممارسة التي عرفناها لن تتغير، وأن ثمة دوماً هذه المنازعات المستمرة نون الققطاع. بل هناك ما هو أسوأ، حقاً، بيد أن هذه الممارسة ذاتها أصبحت فاسدة بمقدار كامل. ولكن، قد تغيرت الأحوال وهذا ما يسعنا أن نراه من موسكو حتى ديارنا هذه. وكما نقول التكنة الجديدة: إنه نظام مجنون، ولكن نستطيع الكلام، على الأقل».

في نظر إستيرهازي، إنه نوع من التلاعب الأنبي الأوليبي [تلاعب أدب تجريبي Oulipien]، الإقدام على الكلام في بلد أسمى «من الشرق»، عقب القسطنطين السوفيتي. فاللامعقول السائد آنذاك تقام بممارسة الكذب والخط، على الصعيد الرسمي، في اللغة «الأورويلية» الجديدة [المقسمة بالهزاء ومعارضة الشمولية الأورويلية Orwellien]، وعلى الصعيد الخاص

بمقايير مختلفة، في سأم المرء من كونه على نزاع وصراع. ففي حياة كل يوم، ترى هل ينبغي على المرء أن يتكلم أم أن ينغلق على ذاته، في صمت لا تواطؤ فيه؟ إن هذا الرجل الرياضي بتأهيله، هذا الأديب الناثر، قد حل في عالم من التلاعب، من جمل ذات أدراج [غريبة عما هو تابع للحبكة à tiroirs] من التعبير اللامباشر ومن التلميح. وبات الإلماع بليغاً وساخراً، كما في النص المذكور، وأخوياً، لأنه يدعو مكتبة بكاملها، وآثارها ومؤلفيها، إلى المشاركة في تعديل أقواله لكي يستطيع الاختباء وراءها. ويذكرها هذا الأديب بصفتها مشاركة في ما هو مأساوي وفيما هو تافه من وجوده الموصوف بمساعدة قيم برجوازية من ماضٍ مكبوت، وحيٍّ رغم كل شيء، لكنه في منفى داخلي.

استيرهازي شخصية تمثل جيله الذي رأى أن هذه القيم، التي يقال إنها «أوروبية»، كانت تشكل جزءاً من إرث نقله الأدب والفنون العامة، كما نقله بعض الهروب الخفي نحو الغرب - وهو غرب غدا مثالياً لأنه مؤتمن على مثل عليا احتقرها الشرق - ونقليد شفوي يرد من الأسرة. وبما أن تجربة هذه القيم لبنت شفوية، من جهة، ومنوطة بألفة حلقة عائلية وذات مودة تظل مهددة دون انقطاع، من جهة أخرى، فإن هذا السليل لأسرة عريقة من المجر قد صار مُتمرساً ومحترفاً في الكلمات، أدبياً ملتزماً بالألفة العاطفية والساخرة، في أن معاً، داخل كل ما يصفه. اكتشف أو اكتشف مجدداً، الذكوة اللطيفة والحكايات الوجيهة التي كانت تحكى في الصالونات والمقاهي في ماضي الزمان. وظلّت أيضاً ينبوع إلهام في نظر أحد معلميه من آخر القرن، ألا وهو الروائي كالمان ميكسزات، المذكور في روايته الأولى «تراقبني ثلاث ملائكة» (١٩٧٩).

قد استيرهازي بسخرية رواية الإنتاج، ذلك الفن الأدبي الذي فرضته النزعة الواقعية الاشتراكية (القسم الأول من الكتاب)، وسلسلة من النواذر (الجزء الثاني)، التي من خلالها يكشف النقاب عن ألفة أسرة وحياتها اليومية، بفضل الراوي «المعلم»، الذي سجل أقواله فلان كإكرمان أو إسترهازي. فالنادرة تستعيد معه معناها الأصلي، أي: «حكاية سرية» في رواية أخرى، وهي «فن خلاعي مجري صغير» (١٩٨٤)، أي تتابع حوادث تُسجل تصرفات أعضاء الشرطة السياسية.

إن الرأي الذي تم تبنيه لوصف هذا «الفن الخلاعي» الصغير بمقدوره أن يجعلنا نفكر في تقليد كامل لأدب العبث، من بولغاكوف إلى غومبروفيتش وهرابال الذي أهدي له «كتاب هرابال» (١٩٩٠). ومن الممكن أن تقترح نصوص أخرى من أجل قراءة موازية لمؤلفات جورج بيريك أو بيتر هامدكه، كقصة احتضار في «أفعال القلب المسعفة» (١٩٨٥)، أو ذكر أغنيس في «من يضمن أمن السيدة» (١٩٨٢)، وهي حكاية حب ومدينة حقيقية وخيالية «برلين الجدار». وإن اللمحة البنيئة والحزينة في «إثنا عشرة تمًا» Cygnes (١٩٨٧) تلقي المزيد من الضوء على المشكلة الأساسية لسرد القصة لدى إستيرهازي، وهي مشكلة المقطع.

تأتي نقطة الانطلاق النادرة من تقليد في الأدب والقيم التي تنقله الشفوية بالأحرى، لكنها تبقى عنصراً مكوناً لجمالية إستيرهازي، حينما يجمع الكاتب، تحت غطاء كتاب واحد، عدة آثار أدبية ثم ينشرها على نحو مفصل. وإن العنوان البليغ للمجموعة «مدخل للأدبيات» (١٩٨٦) يقترح تصوراً للأدب هو، في آن معاً، حديثي وتقليدي فالتقصص والروايات، تماماً كما هي النواذر والنكات هذه المقاطع من الحياة، قد لا تكون إلا قطعاً من نتاج مجهول لا يزال على قيد الإنجاز. لكن وحدتها المقطعية تشكل مدخلاً لشيء ما يتبعها، ولعله مثل تعالٍ لشيء ما يدعى أدباً، أو بمسحة من السخرية، يدعى علم الأدب.

هانس فافيريه Hans Faverrey (١٩٣٣-١٩٩٠):

خلال صيف عام (١٩٩٠)، توفي الشاعر الإيرلندي هانس فافيريه. وفي أسبوع موته، نُشرَ ديوانه الأخير الذي سبق له أن كتبه ونظرته تتحو إلى ختام حياته ولا يد من قراءته تحت هذه الإضاءة، مهما بدت أبيات شعره هزيلة الوضوح. وقبل وفاته بقليل، سبق له أيضاً أن نال جائزة قسطنطين هويغنز تكريماً لجميع مؤلفاته التي اتخذت صيغتها في أقل من خمس وعشرين سنة. ووضحت المقالات التأبينية العديدة عظمة شعره التي قلما بقيت تفسيراتها متماهية، ونجد فيها أيضاً عناصر بونية جمّة، وكذلك عناصر ما قبل سقراطية أو مرجعيات إلى شعر مالارميه.

إنَّ عظمة شعر فافيرييه وطابعها الفريد لا يطالهما الشك، ولا ينساقان إلى الانغلاق في نزعة ما أو في منحى من المناحي. وقد وضعت دواوينه الأولى في صلة بشعر جيريت كوفنار، وذلك نتيجة الاستقلال الذاتي الجلي في أبيات شعره التي ليس لها مرجعية إلى العامل الخارجي إلا بمقدار زهيد. وهناك قناعة متعاضمة ترى أن قصائده - حيث تتعاقب دون كلل عمليات البناء، والتي تبدو أنها تقول إلى العدم أو إلى الصمت - تنعم بوجودها في ذاتها. وفي هذا المنظور يظل شعر فافيرييه مميّزاً للتأج الشعري الإيرلندي في القرن العشرين، وهو نتاج يشتمل على آثار مستقلة لبضعة من المؤلفين الكبار. وبإشرافها عليها بوسعا أن نقيم بعض الصلات في ما بين البعض منها، وهذا السموّ وحده يتيح التمييز لبعض التأثيرات على شعراء آخرين. لكن هذا الجهد يتبين بعجلة سريعة جهداً مصطنعاً. فالشعراء ينتصبون في عزلتهم، ولئن تمّ اعتبار البعض منهم كمنتمين إلى ما يُسمى «حركة» [شعرية].

إن فافيري هو ختام هذا الرعيل. وإن رحيله يبدو مشيراً، لبعض الوقت، إلى نهاية الشعر النيئيرلاندي. وما يُعرّف الشعر هذا أفضل تعريف، هو أنه يبدو منساقاً إلى انطلاقة جديدة، بصحبة كل شاعر كبير. ومن الممكن أن تتشكل مدرسة أو حركة شعرية، لكنهما تتلاشيان دوماً وبسرعة لكي تحل محلّهما فريديت قلماً تكشف أعمالهم ميزات مشتركة. إن هانس فافيري شاعر نيئيرلاندي حقيقي، فهو يمثلّ بأفضل ما يكون الشعر. أمّا الدخول في حياة شعره ذاتها فيديدي، على نحو مفارق، كيف لمس الموت الشعر النيئيرلاندي حينما لمسه الموت في آن معاً.

ماكس فريش Max Frisch (١٩١١-١٩٩١):

ولد الكاتب السويسري ماكس فريش في ١٥ أيار / مايو عام (١٩١١) بمدينة زوريخ حيث كان والده مهندساً معمارياً. وعقب شهادته الثانوية قرّر أن يصير كاتباً، ووفق يدرس الآداب. لكن موت والده اضطره إلى الانقطاع عن هذه الدراسة. ولكي يكسب معيشته، جعل من نفسه صحفياً. أما محاولاته الأدبية الأولى فقد بقيت دون جدوى، إلى جانب قراءة «هنري الأخضر» لنأديب كيوتز، وهذا ما أفضى، عندئذٍ، بأنّه من الأفضل له تأمين مستقبله بهذه

ذكورية. ودفعته ذكرى والده إلى فن العمارة. بيد أن رغبة بالكتابة ما فتئت تلاحقه بشدة، وحالما أنهى دراسته، عام (١٩٤١)، راح فريش يوزّع وقته ما بين اختصاصه والأدب. فزاوّل الكتابة المسرحية وتابع تحرير «يومياته» وأقضى به هذا الأسلوب إلى أنه دمج بوسمه إنشاء ورؤياه، بالنظر إلى مؤلفه «وريقات كيس الخبز» (١٩٤٠) أو شتى مجلدات «يومياته» (١٩٤٦-١٩٤٩، ١٩٦٦-١٩٧١) وإلى رواياته الكبيرة «ستيلز، نست ستيلز» (١٩٥٧)، و«الإنسان العامل المبتكر» (١٩٥٧) أو «ليكن اسمي غانتنبين» (١٩٦٤)، الذي صدر تحت عنوان: «صحراء المرايا» (١٩٦٦).

قال غانتنبين Gantenbein «أجرب تحرير الحكايات كما أجرب ارتداء الملابس». فإن «التجريب» و«الحكايات»، لا الصور، ولا اللغة، ولا الاعترافات (من السيرة الذاتية وهي الاعترافات الأعمق من حيث ظاهرها)، ليس كل ذلك قادراً على شيء سوى «رداء مختلف»، وبصورة مؤقتة. ودون فريش في «يومياته»، ومنذ عام (١٩٤٦)، قوله: «اللغة تدفع الفراغ، وما هو قابل للقول، بمنحى السر، بمنحى الكائن الحي [من الناس]». لكنّ النواة الـ«أنا»، تغلت منه رغم ذلك. وفي هذا المنطق تماماً قام الأديب ستيلز، عقب عودته إلى بلده بعد غياب طويل، برفضه السيرة، وبالتالي، السجن الوجودي [مجرد الوجود] (Existentiel) الذي توخى الجميع أن يرفضوه عليه. فهو سجن سوف يقوم أندري - البطل الشاب في أندورا (١٩٦١) - بسجن نفسه فيه حقاً، فبكثر ما اتهموه بكونه يهودياً، انتهى به الأمر إلى اعتقاده بأنه هكذا هو نفسه. أمّا غانتنبين أو أدربلن، وهما مُصيّبته فلا يتم الكشف عنهما بتكديس الاستيهامات والأحلام التي يراكمها المؤلف حولهما.

«معرفة ما هو حق!»، كذلك صاح دُونْ خُوان في «دون خوان أو حب علم الهندسة» وذلك خوفاً منه أن يتدبّق في عالم العواطف. وإن فالتز فابر، التكنوقراطي، يشبّه أيضاً بمثانة الوقائع. غير أن الوقائع، كما هي الحكايات، ليست يوماً سوى شغايا «في قعر» الكائن. وإنّ فليز، إذ يتوخى رفض عالم المشاعر العميقة، سوف يتردّى فيها وكأنها شرك. وتظلّ محاولته التشبّه بالعالم «الذي يتيسّر التحقق منه» محاولة عبثية كمحاولة جايزر العجوز في

روايته «الإنسان طهر في العصر الرابع» (١٩٧٩) ومحاولة العديد من وُريقاته الموسوعية.

حقاً، لا شيء يثبت يقين الوجود ولكل شيء وجهان، وأحدهما أجوف. لكن هذا «الجوف»، ليس هو فقط بنية الأعمال التي تضعه تحت الضوء لدى فريش: بل هو، في كل خطوة، في كل جملة، حيث يلبث الشك متضمناً في أي تأكيد كما في (تُعد للأسلوب الإنشائي) الذي يجعل إلى جانب ذلك، كل ترجمة لهذا العمل أمراً إشكالياً جداً. وعلى هذا المستوى، أيضاً، اللغة فراغ، والـ «أنا» يظل مغفلاً ووحيداً، راسياً على شواطئ القرن العشرين الذي يدحرج من الصور والألفاظ أكثر من أي زمان قد مضى. وإن نتاج ماكس فريش، في الإضاءة التي يسقطها عليه، قد أدرك هذه المجابهة اليائسة إدراكاً يرتدي نفاذاً ذهنياً كاملاً.

ريا غالانكي Réa Galanaki (ولدت عام ١٩٤٧):

ولدت ريا غالانكي في جزيرة كريت [اليونانية] عام (١٩٤٧). وهي مؤرخة من حيث تأهيلها، وقامت بدراسة التاريخ وعلم الآثار في أثينا، خلال فترة عانت من أزمة سياسية واجتماعية إبان ديكتاتورية عقداً الجيش. ونشرت ديوثين: «مع فُه فرح» (١٩٧٥)، و «الجوامد» (١٩٧٩) وهما نصوص تسرد بالأحرى حكايات. أمّا «الجأتو» (١٩٨٠)، و «أين يقبع الثقب» (١٩٨٢) فهما ثلاث قصص جمعت في مجلد واحد. و «قصص متحدة المركز» (١٩٨٦)، ورواية تاريخية «حياة إسماعيل فريق باشا» (١٩٨٩). وانطلاقاً من مجموعة عام (١٩٧٥) حيث صاغت ريا غالانكي مقتضيات: «الكلمة المقاطرة»، تطور مجمل نتاجها، تدريجياً، نحو وحدات قصصية أضخم حجماً، كمثل الخرافة، والحكاية، والقصة التاريخية. وقد ارتسم الانتقال من القصائد إلى النثر منذ المجموعة الأولى. وينساق القارئ إلى اكتشافه عالماً مغلقاً من التناظرات ما بين العناصر المكوّنة التي - بترتيبها على نحو حلزوني - تستعيد جملة المواضيع المُلحّة للأنيبة كحدود الكتابة، وبشكل أخص، كتابة النسوة، وزوال القصص الكبيرة للحدثات وأقول الخرافة والأسطورة.

إنَّ المنظور الذي تُدرِّك فيه نزعَةُ الحداثَةِ الأسطورية، منظور يجمع يونان الحلم ويونان الحقيقة، أي الرؤيا الجوانية والواقعة التاريخية. وفي نتاج ربا غالانكي، ما يحظر مثل هذا الجمع هو الخطاب التسلطي «للرجل القاص الذي يقتل الأسطورة» والجسد الأنثوي الذي يولد مجدداً إلى الحياة من خلال الكتابة. فالبحث عن مركز فريد، أسطوري أو تاريخي، يتبين أمراً يعسر تحقيقه، أمراً خيالياً. وليس ثمة من انتماء إلى البراءة المفقودة، وهذه الملاحظة تُرغب القارئ في ختام الرواية التي قد عاشت شخصيتها الأساسية، من أصل يوناني، - في أعقاب هدم قريتها - في حاشية سلطان مصر، ثم صار اسماعيل فريق باشا: «في تلك الليلة، أراد أن يستسلم إلى الأبدية، لأنه شعر بأنه قد خلق فوق الحركات والكلمات، لكي يبلغ المعرفة العليا. فمنذ بضع سنوات، لبث يحسب أنه سوف يلتقي هنا ببراعته المفقودة؛ وما كان جديراً في تلك الغضون، بأن يتمتع الأبرياء إن لم يكن مشابهاً لهم. وبالتالي، في تلك الليلة، وفي منزله القديم، بقيت البراءة تنقسم كما يفعل الملاك الحارس الذي عثر عليه مجدداً في ذاكرته. وفيما كان يتردد في اعتقاده بالأعجوبة، بسط يده كي يلمس الملاك. وهناك فقط شاهد الأفاعي السوداء تتلو في حلقات الشعر الباهرة، فارتد إلى الوراء. واستقر ذهنه بغتة وأدرك أنه ليس ثمة، أية براءة مفقودة. وبالتالي، ليس هناك (ولم تكن يوماً) أية عودة.

نهض، واقترب من الموقد، وسحب حجر الصدع. وقبل رسالة انطونيس، دون أن يعيد قراءتها، ومزقها قطعاً صغيرة. ثم تناول الخنجر القديم وطعن به قلبه».

بيتر هاندكه Peter Handke (ولد عام ١٩٤٢):

إن جميع أعمال الكاتب النمساوي بيتر هاندكه تهدف إلى استخلاص «الإحساس الحقيقي» المشترك ما بين المؤلف والقارئ مع تجاوز كل ثقافة والثنائها. ومنذ النصوص الروائية الأولى تماماً أو المسرحية، سعى بكتابه أن يُحرر الكلمات مما تريد قوله لكي يجعلها تستعيد موضوعها. وبذلك تخترق «القصص» الطبقة المجازية للغة، لكي تعيد لها بُعدها الحسي. فاللغة

هي الوسيلة الوحيدة تحت تصرفنا بقصد التكلم عما نشعر به، لكن اللغة تمكث دون انقطاع عازفة عن هذا الشعور من أجل غايات الاستخدام.

ما يجعل الكائنات البشرية قابلة للمعرفة لديهم، ليست هي الآثار التي تركها فيهم المكتسب الثقافي - الآثار التي يستعيدوها الاستيطان - ولكن، كما يقول هاندكه، إنما هو القلق البشري الذي يتجلى رغم الثقافة والذي تصفه، على سبيل المثال، قصة «ساعة الإحساس الحقيقي» (١٩٧٥). فتتولد من ذلك نظرة مختلفة جداً، هي في آن معاً جديدة. وكأن القلق يؤدي إلى مشاهدة كل شيء للمرة الأولى بنظرة بسيطة تماماً، فيغدو كل شيء جلياً لا متوقعاً. ومنذ ذلك الحين، يُبنى العالم مجدداً على إيقاع هذه «العودة البطيئة» التي تستعيد أسس الإحساس الجيولوجية، كما يبنينا: «درس الانتصار المقدس»، وعندئذ لا ينتمي من بعد [الفنان] سيزان إلى «الثقافة» بل إلى إحلال العالم في مكانه.

لأن الأمر يعني تماماً، في عمل هاندكه، هذا المؤلف الذي يحدّد تدرّجه في كتابه: «وزن العالم» (١٩٧٧)، و«تاريخ القلم» (١٩٨٣)، مسجلاً الإدراكات الحسية المكوّنة التي يتموضع حولها جهد الكاتب بمقدار ما يقوم كل جهده على صياغة عالم القارئ. ودوماً خلال هذا المطالع يقوم الأنيب بالكتابة، فلا يعطيه يوماً أي درس، بل يغتنم الوقت الكافي لكي يفتح عينيه وحسب.

منذ البداية، وخلال سرد القصة أو الفيلم أو المسرح، ظلّ عمل هاندكه هو ذاته في التدويع والتجدد المتأثر للكتابة وللمواضيع. وكل ما يدعه النسيان اليومي يقلت منه، وكل ما تتجنبه الحياة اليومية، يتجلى بقوة في النصوص التي يؤلفها هاندكه مع ما يُجاوره أو ما يشعر به.

إن استكشاف الإحساس، المقلص حتى مكان وحيد (باريس أو سالز بورغ)، ينتشر على العالم بأكمله، كما ينكشف هذا العالم حيثما يكون، في ألاسكا أو في سلوفينيا. وكان الأمر يعني، في السابق، الإحاطة بالكائنات البشرية، كما في «المرأة العسرى» gauchère (١٩٧٦)، أو في «حكاية طفل» (١٩٨١). وذلك لأن الكائنات يتعدّر فصلها عن الأمكنة حيث تمكث، ولأن الترحال أحد الأسباب الرئيسية لنتاج هاندكه. فإن السّير، والنظر، والإصغاء، كل هذا يتيح له أن يجد العالم مجدداً وأن يمنح الكتابة حنتها وكثافتها. أمّا مؤلفاته الأخيرة - «الغياب»

(١٩٨٧)، و«بحث حول صندوق / بوكس» (١٩٩٠) - فتصف هذا المشوار في رحاب ما هو مرئي، والذي يتجلى في نقته ومذاه، لكي يغدو، في آن معاً، مادة العالم والجزء الأوفر ألفة حميمة لدى كل فرد بشري.

سياموس هينيه Seamus Heaney (من مواليد ١٩٣٩):

إن الجماعة الريفية المستقرة حيث ولد سياموس هينيه بقيت ماثلة في شعره، فيما لبث بجانب النظام السياسي المُنفسد والمتقلقل في أيرلندا الشمالية وقد راح هذا النظام يتفكك رغم تعاضم حجمه. وطفقت كتبه الأولى ومنها: «وفاة موال للطبيعة» (١٩٦٦)، و«باب بمنحى السواد» (١٩٦٩) تستكشف عالم طفولته المباشرة. واستشعر الأنيب أن عناصر مألوفة، والسما والأمكنة، وحتى بعض الأراضي، قد يكون لها جانب ما غامض. وانطلاقاً من: «المعاناة من الشتاء» (١٩٧٢)، تكاثف تفحص العالم الدقيق، وكذلك تفحص أسمائه حتى عاد هينيه، في كتابه «الشمال» (١٩٧٥)، إلى أماكن طفولته، فاكشف فيها، من خلال ماضي أيرلندا، ماضي الفايكنغ، والجثث التضحية التي باتت رمز العذف المعاصر.

مع أن شعر هينيه قد تمّ افتراضه، واعدأ بعزاء ما، فقد عجزَ عن تحقيق هذا الوعد حقاً. وإن إثارته للذكرى الوادعة للمناظر الرعائية، ذكرى التقاليد، والأعراف الشعبية، وأزمنة الماضي، كانت تُثير المشاعر فعلاً. بيد أن البحث عن توازن قد بات مهدماً إذ لوحظ أن هذا التوازن ليس إلا عدماً. وهناك عدم يشحن الموت بالمزيد من الكثافة، ولا سيما موت والدته وعدة ضحايا للتيار الإرهابي الذي أعاد الأنيب ذكره في القصيدة الرثائية «التنقيب». وقام هينيه في قصيدته «الشمال» بتوضيح هذه المشكلة، واصفاً التعارض ما بين «أنتيه» Antée، أي من يعاني الأرض من حيث تصدر القوة، وبين «هيرقل» الذي يقدر أن يقهر «أنتيه» فيخطفه إلى رحاب الفضاء.

إن فعل الشاعر جهد عملاق يسعى إلى انتزاع الرؤى التي تمضي فتجاوز التمثلات الصارمة والعقلية لعناق الأرض، وهو عناق مقدس وعنيف، نظراً لما فعل «أنتيه» بمنحى مملكة الهواء والنار. فإن فن «هينيه» هو النجاح في توحيد الهواء والأرض كي يدلغ الشاعر الرؤيا، فيما يعزف عن التجريد.

إسماعيل كاداريه Ismail Kadaré (من مواليد ١٩٣٦):

بدأ مشوار كاداريه، ذات يوم من عام (١٩٣٦)، في مدينة صغيرة جنوب ألبانيا، جبيروكاستير، المدينة التي وصفها في كتابه «حولية المدينة الحجرية». وعندما بلغ السابعة عشرة من عمره، حاز هذا الابن لساعي البريد المتواضع جائزة الشعر في مدينة تيرانا، الأمر الذي أتاح له الذهاب لمتابعة دراسته في معهد غوركي بمدينة موسكو. لكنه طُرد من هذا المعهد إبان القطيعة ما بين موسكو وتيرانا. وفي هذه الغضون، كتب: «جنرال الجيش الميت»، وبلغ هذا الكتاب فرنسا حيث حظي بنجاح سريع لأنه مجد المقاومة الألبانية على الفاشية الإيطالية، فيما راح يتغنى بسحر بلد جبلي، تائه في ضباب ما وراء البحر الأدرياتيكي، بلد لن يقدر أي مجتاح أن يخترق يوماً غموضه.

على شاكله هذه الرواية الأولى، لبثت كتب كاداريه بأكملها مثلاً فسيح المدى، ورمزاً عملاقاً ينتقد بشدة عالم الاستبداد الشمولي. غير أن العمق الروائي ليس سياسياً بصورة مباشرة، فكاداريه يكره الأدب المناضل. فهو بالأحرى ينتمي إلى أسرة كبار الرواة الشرقيين، فيوظف وحده تماماً الملحمة البلقانية إذ ينعم بنفحة رواية ملحمة (Rhapsode) ونقة عالم حلمي. فهو يجتاز بخط واحد من ريشته الذاكرة الألبانية جمعاء، منذ الاجتياحات التركية حتى الاحتلال الماوي خلال عقد السبعينات. وإذا طفق يحيك أساطير عريقة القدم حول حقيقة الوقائع التاريخية، مازجاً الحلم بالملحمة، ظل كاداريه نظيراً لغوركي الذي يتغنى كما فعل هوميروس العجوز، وعساء ينعم أيضاً بحسّ القدر المأسوي مثل أنسيل هذا «الخاسر الأبدى» والذي أوقف له مقالة مرموقة.

وبالتالي، راح يستخدم كل ما يمسّ التقليد الألباني كقوت مغذٍّ. إلا أن هذا التقليد لم يزل دون هواده في طور التعالي، بفضل إدراك ميتافيزيقي [ماورائياتي] تقدّرنا. وبمقدار استطاعته، يُبدي كاداريه أيضاً تفوق الحكمة الشعبية على اللغة الجامدة لدى هؤلاء الذين يقودون مصير الدول. وحينئذ تغدو سخريته أشد لذة من أي يوم مضى، لأنّ له من الحس ما هو شبيه بحس شابلان من حيث الضحك السخر والكاريكاتور. وما ينعم به من أشهر السمات، هي التي تتجذر بتمامها في واقع تاريخي حقيقي جمّ النقة وهو: الشرخ ما بين ألبانيا والاتحاد

السوفييتي، في كتابه «الثناء العظيم»، وفي «عشق آلهة السهوب»، ومكافحة الاجتياح العثماني في «جسر القناطر الثلاث»، و«طبول المطر»؛ وانتفاضة ألبانيا في كوسوفو، و«رهط العرس تجمد في الجليد»، وفي الخصومات ما بين الكاثوليك والأرثوذكس في «من الذي أرجع لورونتين؟» والقطيعة ما بين تيرانا / بيلين في «الحفلة الموسيقية»، وهي رواية رائعة حيث يغدو «ماو» مهرجاً شغوفاً بالعظمة وفي طور الهنيان.

إن إحدى أجمل روايات كاداريه هي دون شك «نيسان المكسور». وتتوضع حكايتها حوالي عقد الثلاثينات، على قمة الجبال السامقة، في عالم غامض، عالم إقطاعي بوجه عنيف. وراح طلب ثأر دموي يعارض هناك أسرتين، مستجراً أعضاءهما داخل زوبعة رهيبة من المذابح. بيد أن بضع صفحات غدت كافية لتحويل هذه الملاحقة التافهة للإنسان إلى مأساة، مأساة تمنح نزعات الارتداد الوراثي القديمة (Atavismes) الألبانية بعداً ملحماً، عالمياً. ومن عالم الموالين لسلطة الرجال على النساء (Machos) الدموية، استمدّ أشمل كاتب من الكتاب الموالين للزعة الإقليمية أشودة نواح حيث يظهر الموت بصفته شكلاً من حكمة عليا.

أما تحفته الأدبية «قصر الأحلام»، فقد نشرت في فرنسا تماماً قبل أن ينتس الروائي اللجوء السياسي فيها، فهي محاكاة ساخرة للإفساد الشمولي. ونكتشف فيها مستبداً شيطانياً، يتميز بمكيا فيلية عنيفة حتى إنه ابتكر الفكرة الوحشية لتوسله بأحلام البشر سعياً منه إلى استعبادهم ومراقبتهم حتى خلال نومهم، في معظم هجيع الليل... فقام كاداريه بتفكيك بارد الأعصاب لآليات الدكتاتورية حينما تبلغ أقصى الخبث، بالكثير من التفنن الدقيق. فكانت هناك رحلة إلى تخوم الكوابيس. فهذه الرواية تجعل القارئ يستشف ما قد يكون عيار الأحلام القاشي ووجهة اللاوعي الستاليني. وهذا الجانب الرؤيوي بالذات هو الذي يكون القوة البديعة لما يقارب عشرين كتاباً ألّفها الأديب كداريه، هذا الروائي الذي يمنح التاريخ نفحة شكسبيرية عظيمة. ومن ثم، فإن آثاره تظهر كأنها أوبرا بوف [مغناة هزلية opera-bouffe]، حيث تتعاقب جميع الأشباح وجميع أصناف الرعب التي تزعزع زماماً زعزعة عنيفة دون هوادة.

إينار كارسون Einar Kárason (ولد عام ١٩٥٥):

هناك فن روائي بات نمطاً عتيقاً في عقد الثمانينات (الملحمة العائلية القريبة من السيناريوهات المتلفة)، وثمة أبطال محيرون (مستبصرة معنوه نوعاً ما، وكاريكاتور غير ملائم للمثل مارلون براندو) - ترى هل الأمر يعني حكاية جنية مخالفة لعصرها، وموجهة إلى مراقبين؟ - ومع ذلك تماماً قد أصبح إينار كارسون أحد الأسماء المرموقة للأدب الأيسلندي خلال عقد الثمانينات.

إن ثلاثيته المكرسة لأسرة أيسلندية من عقد الخمسينات، مع جم من الانكفاء إلى الخلف، ومع بعض الاستباقات التاريخية، كما في «جزيرة إبليس» (١٩٨٣)، و«الجزيرة الذهبية» (١٩٨٥)، و«أرض الميعاد» (١٩٨٩)، وقد نعمت كلها بنجاح كبير في أيسلندا وسكاندينافيا. ورغم جملة من الموضوعات تقترب من السلسلة التلفزيونية، يُدرك هذا النتاج بصفته أدباً رزانياً بعد أن تمت ملامته مع المسرح. ولماذا يا ترى؟ فقد فضل المؤلف على الإغراء الطليعي الحدائي خلال الستينات، وعلى إغراءات النزعة الواقعية / الاشتراكية لعقد السبعينات. فضل الأديب فناً تقليدياً لسرد الحكايات، ولكنه ليس فناً ساذجاً، بل يمنح التاريخ أفضليته. ويجري تقدّم الحوادث في ريكيافيك، في قرية من الأكواخ حيث لجأ العديد من المستضعفين في الحياة، والعديد من السكارى ومن القرويين الذين افتقدوا جذورهم ومن المومسات على قيد الهرم، والسارقين، والشرقاء لا قس لديهم، وقد لفظتهم حياة المدينة بأسرهم. وفي وسط العاصمة تماماً وهي في أوج تطورها، أنشأوا قرية موالية للفضى. فنحن هنا، كما في الكثير من مؤلفات أخرى في الأدب الأيسلندي لما بعد الحرب، في شأن اللقاء العنيف ما بين الثقافة القروية القديمة، وثقافة الجماهير الأمريكية. ولكن، وعلى نقىض أعمال أخرى عديدة، بمعزل عن أية إرادة سدي دروساً أخلاقية.

بسخرية تقارب سخرية هامسون، لكن دون احتقار للفرد البشري، تصف القصة شعباً يبدو ضائعاً ويجري الحديث فيه عن الفقر ولا يتهم المجتمع، ولا الأقدار المأساوية، بل مع غياب مفاجع للتيار العاطفي، لأبطال لا تحصر بطولتهم إلا في الشكل، كمثل أبطال ملاحم أكل الدهر عليها وشرب،

أبطال قد يمثلهم هوفغري بوغارت أو إلفيس برستلي. وهنا، دون شك، تكمن قوة القصة: إن إينار كارسون يخلق عالماً روائياً يقوم أساسه، ظاهرياً، على عناصر تاريخية. ويوقظ بعض الحنين لدى قارئ يدرك أن قرى الأكواخ في ريكيافيك، ومذ أمد طويل، قد حلت مكانها أبنية حديثة، وأن اصطدام الثقافات قد بات انصهاراً لها.

بيد أن المطالع، كما المؤلف يعلم أنه ليس هنا سوى حنين مزيف. فالعالم الذي قد نوّد أن نأسف عليه لم يكن قط هكذا، فكلاهما متواطئان. أما القارئ، بعد أن يغدو مهملاً، يظل وحيداً وعلى وهن يتعسر تحديده. وهكذا، في المجّد الأخير من الثلاثية: عقب بضع سنوات يمضي إلى الولايات المتحدة الأمريكية «الأنا الآخر» (Alter Ego)، بصحبة واحد من سلالة البصّارة voyante، ويبحث عن آخر فرد على قيد الحياة من الأسرة، وسبق له أن مضى إلى الأراضي المقدسة هذه منذ أمد بعيد. ويغدو الأمر سرد حكاية لرحلة فوضوية chaotique، عبثية، لنوع من السعي غير المحدود إلى حلم يفضي إلى مشهد يعصى على النسيان. فالشخصيات يودعون مُثلهم العليا المصطنعة في محمية للهنود الحمر. وفي هذا الكتاب، وهو الشخصي بالأكثر للأديب إينار كارسون، تتجلى هذه الرحلة رحلة للمؤلف وهي شبيهة بحج لا يسعى إلى مدينة القدس، رحلة شبيهة بحرب صليبية لأطفال حيث الأوهام هي التي تختفي، برغم ذلك.

دانيلو كيش Danilo Kiš (١٩٣٥-١٩٨٩):

إن دانيلو كيش اليهودي من جهة أبيه، ومن مونتيغريغو من جهة والدته أمضى طفولته في جانبي الحدود المجرية اليوغسلافية. وقد كتب باللغة الصربية ومارس اللغة المجرية والفرنسية والروسية. وبدأ كيش من خلال نتاجه الأدبي، وريثاً لثقافة أوروبا الوسطى، ولاسيما ببحثه عن هوية مفقودة، بل أيضاً وريثاً لاستلهام الكتب واستلهام جهدي erudit على طريقة بورج. وله تقنية من نزعة الحميمة (Intimiste) ونزعة وثائقية خاصة بالرواية الجديدة.

ومذ نتاجه الأدبي الأول «تخشيب» (١٩٦٢) كشف كيش النقاب عن روح تجادل حول سرد القصة الروائية. وسلط الضوء على نزعة مُجدّدة من سلالة

بروست، جيد، بيكيت، نابوكوف، بورج، فخلق نوعاً من الرواية المعارضة (Antiroman)، تتمحور حول أسطورة «أورفيه» و«أوريسيد» (نموذج لرواية الحب). وأخضع هذا النوع لكثير من التعديلات بحيث أن المرء لا يعرف من بعد إن كان الأمر يعني إعادة تفسير لروايته المعارضة أم محاكاة ساخرة لها، أو مجرد تذكُّرها الصوتي المبهم. فالأسطورة تضيق، وقد حُلَّت مكانها ديناميكية النص وإيقاع مقاطعه وأجزائه. وتغيَّت أعماله بقاعدة واحدة فكل نص جديد يطالب بكتابة جديدة. وخلق سرد القصة كحائثة، بمثابة صيغة، مفسراً بذلك في «الإنسان الشاعر» (Homo Poeticus) (١٩٧٣) هذا الوسواس. وهذه الصيغة قد تستطيع الإسهام في أن يكون إخفاقا المحتوم والمشؤوم أقلَّ إيلاماً وأقلَّ جذواً، وهي صيغة قد تستطيع صنع المستحيل، وجعلَ العمل الأدبي خارج نطاق الظلمات والفراغ، وجعلَ يجتاز نهر الليثيه (Léthé) [أحد أنهار الجحيم لدى الإغريق، وتَهَبُ مياهه النسيان لنفوس الأموات].

إن الثلاثية العائلية: «سيرك الأسرة»، و«عمل على قيد التقدم»، والمجلد الأول: «أحزان مبكرة» (١٩٦٩)، وهو «قصة للأطفال ومرهفي الإحساس»، يستكشف المواضيع الرئيسية (الحب، الذكرى، الخوف، الوالد) التي سوف تُحطَّم، وكأنها مستحوذة في مرآة داخل المجلد الثاني: «بستان، رماد» (١٩٦٥)، وكأنها أسطورة غير مستمرة، أسطورة تحملها مرثاة. ويعاد الإعراب عن هذه المواضيع ذاتها في المجلد الثالث: «ساعة رمليّة» (١٩٧٢)، على نحو يفوق مذهب الواقعية (Hyperréaliste) وخلال سلسلة من الوثائق الصحيحة والمنحلة التي تتجزئ نمطة (Miniaturisation) في الهوة. وإن شخصية الوالد، وهو أكثر من مجرد بطل، يغدو وسيلة أدبية تربط المجذبات الثلاثة. لأن كيش لا يحرر سيرة، بل يستخدمها لتبيانها أنها تقوم بعمل شبيه «بعمل مفسد». فالسيرة هنا هي الطبقة الأولى من رق (Palimpseste) أعيد استخدامه فهي مكتوبة ومبنية مجدداً عن طريق مرجعيات أدبية، مرجعيات أمثال مستمدة من «الكتاب المقدس»، بل أيضاً من سيرفانتيس، غوته، جويس، وهلم جراً... وتحلّ في هذه المرجعيات لكي تتابع حياة أخرى تصبح جديدة وبعد أن أُمست معاشة سابقاً، في آن معاً.

ويقوم تواجد الشواهد والفهرسات والجدال الرابليزية بتحويل منحى القصة، تحويلاً مستمراً، ويُثري مضمونها المعنوي، مُطِحةً بالتخوم ما بين التخيل ومجرد الواقع الحقيقي.

وعقب هذه السلسلة المتسمة بالألفة الحميمة، راح المؤلف يعنى بالتاريخ المعاصر، متشبهاً بالوثيقة التي تثبت هذا التاريخ، ولئن كانت هذه الوثيقة مجرد ظاهر وحسب. ولديه مجموعتان من الأقاليم: «قبر من أجل بوريسا دافيدوفكا» (١٩٧٦) و«موسوعة الأموات» (١٩٨٤)، وهما من الأشكال المتغيرة حول مواضيع الموت كما في: «هذا الجار القريب من الفن»، وفي «عدة فصول من الحكاية ذاتها». وفيما كان يحكي قَدَرَ هذه الشخصيات المأساوي، وغالبيتهم أبناء ثورة أكتوبر، يهود وضحايا التطهيرات الستالينية، والذين «لم يبلغوا يوماً الشهرة ولم تدون أسماؤهم في أية موسوعة» (ولابد من اختراع موسوعة لهم)، وينبري كيش يحولهم إلى استعارة شاملة من ختام حضارة يدمغها بوسم تناظر نزعات المذاهب الشمولية (Totalitarismes). أكانَ الشأن يعني محاكم التفتيش، أو الهولوكوست، أو «الغولاغ»، أو معسكرات القمع، أو مناهضة السامية لأي هنا: الصهيونية.

وهنا يُقدّم التاريخ كمثّل إخراج سياسي وأيديولوجي فيحرك ويُعبئ التبحر في العلوم، والمجاوزات الإنشائية، والسخرية والمفارقة، فهي وحدها القادرة على تبيان الأمور دون أن تكشف عن ذاتها. ولدى كيش، يُتهم الواقع الحقيقي عن طريق الكتاب. ويهدف هذا الاستلزام للكتب - ولنستشهد هنا بما قاله المؤلف ذاته -: «يهدف إلى تصحيح النظم الإنساني، وإلى إعطائه كلّ خليفة إلهية المكانة ذاتها في الأبدية». وإنها لثمّة عسيرة، لكنها أحد أجمل ما يسدى من الاحترام والنشأ لأدب القرن العشرين.

تاديوش كونفيتسكي Tadeusz Konwicki (من مواليد ١٩٢٦):

«إن سعادة الشعوب وشقاءهم غالباً ما يذكران بسعادة وشقاء أفراد بسطاء، أناس عابدين ضائعين في لفيف الجمهور، وفي حياة كل يوم دون أي رونق»، كذلك لاحظت رواية «العقدة البولونية» (١٩٧٧). وتتلّام هذه

الحكمة تماماً مع مبتكرها البولوني، الذي لبث هو أيضاً ضائعاً في غفل مدينة كبيرة لأن قَدَرَ كاتب ما، ولئن بقي شهيراً في حياته، لا يفلت البتة من قوانين التاريخ المتصلبة.

قام تاديوش كونيغسكي، وهو جالس على كنبه بصحبة قطرة إيفان، بإلقائه نظرة من علو البناء الذي يسكنه في جوار نوفي سفيات، نظرة قاسية وشفوفة، في آن واحد، على العاصمة فرسوفيا [وارسو]، على أصدقائه، على أسرته، على الشرطة الذين يراقبونه مترصدين، على أصحاب الرقابة الذين يبترون قوائم كتبه، وبمجمال القول على جميع الذين يكوّنون عالمه الأقرب إليه، طوال سنوات. فهل هذه هي وصية الأديب الروائي؟ ترى هل هي ذكريات ما بعد الموت؟ في الحقيقة، منذ بضع سنوات انقضت، تهيأ مؤلف «العالم الجديد وجواره» (١٩٨٦) لوداع قرّائه. ومن الممكن أن نلحق الشك، في شيء من الدلال، بمن لم تزل حياته مشواراً متعرجاً حافلاً بالمكائد والمفارقات. إنه نضال مسلح على السوفييتيين والألمان وعلى إغراء الشيوعية، وعلى النظام الماركسي، وإنها هجرة أدبية طوعية، عودة إلى الحياة الأدبية الرسمية. فإن تعريف البولوني المستحيل في زمننا الراهن قد غدا الاهتمام الأكبر لدى هذا الكاتب. لقد ولد في مدينة نوافيلجكا، في ليتوانيا، التي يستذكرها خلال مناظر طبيعية أسطورية، لكن نتاجه الأدبي ولد في جمهورية بولونيا الشعبية.

في عام (١٩٥٠)، كان أحد المرشحين الموفقين لجائزة الدولة الأدبية الممنوحة للمواهب الشاب في المنحى الواقعي الاشتراكي. ومع ذلك، شيئاً فشيئاً، أعاد كاتب «السلطة» (١٩٥٤) صلته بالتقليد الأدبي لما قبل الحرب، والذي كانت ثلومه الأيديولوجيا الماركسية، وراح ينشر كتبه سرّاً ويشجب بصراحة سوء تصرف النظام وتعسفاته. ومع كتابه «تعب في السماء» (١٩٥٩) عاد كونيغسكي عودة مستديمة إلى الطفولة. وراحت رواياته، في الحين ذاته، تتطوي على العديد من التلميحات إلى تفاهات الحياة البولونية اليومية، وإلى الطريق السياسي المسدود لمجتمع يئنّ تحت نير الأوهام illusions. فكان دُمة موضوع انتفاضة عام (١٨٦٣)، ذلك التاريخ الهام في

حياة بولونيا؛ واختلط هذا الموضوع دون انقطاع في تلميحاته. ومع ذلك، لم يكن ما يعرب عنه المؤلف عقيدة لبعض الشعراء الرومانسيين الذين يتأثر بسحرهم، بل كان إدراكاً مأساوياً يتجلى بوسيلة بهلولية ساخرة لها من السمو ما هو عظيم الشأن.

إن مؤلفات كونفيتسكي تتفقد بشاعرية روائية تكاد تلبث مذوّطة ببيان يُناهض الملحمة. فالأسباب عينها، والشخصيات عينها، والأماكن ذاتها تتجس فيها مجدداً انجاساً محرّجاً. فتنة انتحار فرد مجهول، حصوة مأخوذة من سرير النهر، بطاقات وزعت فيما مضى، ويستطيع بها المرء أن يُنبئ ذاته بالمستقبل أو أن يستطيب متعة الماضي.

غالباً ما تتراجع اللهجة الغنائية أمام التهمك اللاذع. بيد أن هذه اللهجات المرّة والساخرة، التي نجدها مجدداً، وعلى نحو متلاحق، في «الرؤيا الصغيرة» (١٩٧٩)، وفي «طلوع القمر وغروبه» (١٩٨١)، أو أيضاً في «النهر الدفين وطيور الليل» (١٩٨٤)، هي لهجات أحياناً ما تزول أمام روحانية تسمو فوق عالم المعتقدات البدائية. فإن ليتوانيا الأسطورية مكان لقاءٍ مفضل ما بين الحقيقة الواقعية والميتافيزيقا [الماورائيات]. وينساق القارئ إلى تساؤله دون كلل عن شأن هذا القطر البعيد والغامض حيث يصدّي الناس إلى 'الإله' ذي السراط المستقيم [أي الأرثوذكسي]، ويخشون ديفاجتيس وببيرون (الهمين وتبين بجّهما فيما مضى الشعب الليتواني) ويحتفلون احتفالاً محمواً بيوم الأموات، كما هي الحال في كتابه: «بوبيني، دير في ليتوانيا» (١٩٨٧).

ثمة عدد وافر من تدخلات المؤلف / الراوي في سرد الحوادث، وترتدي صيغة تفكرات مشغوفة، وبشكل انزياحات إيمانية متعددة حول مصير الشعوب، حول الحرية. لكنّ ما يتجلى في مركز النتاج الأدبي هو السعي المتوالي إلى هوية كاتب يجهد في تمثيله العالم أقل مما يفعل في تمثيل نفسه. «يا تُرى أين هو وطني؟ أين وطنك؟ أين موطن الآلهة؟ أودّ الرجوع إلى هناك. أروم العودة إليه، ولئن تجلّى شبيها ببلد البشر حيث عانيت من التفني».

ميلان كونديرا Milan Kundera (من مواليد ١٩٢٩):

رغم أنه أنجز دراسته في براغ، في المعهد العالي للسينما الذي سوف يستقبله لاحقاً بصفته أستاذاً، قد احتفظ ميلان كونديرا دوماً بميل إلى مورافيا وعاصمتها «برنو» حيث ولد في الأول من نيسان / أبريل (١٩٢٩). وإن الثقافة الموسيقية التي تلقاها من والده، عازف البيانو، والتي تملت من منطقة مسقط رأسه، سوف تمارس أثرها عليه، وحتى في تأليف صيغة رواياته. ولكن فضوليته الفكرية، رغم الانعزال الذي عاش فيه في تشيكوسلوفاكيا خلال الخمسينات، حثت اهتمامه بالأدب الأجنبية (أبولينير، الطلائع الفكرية، الألب النمساوي، التقليد الروائي الأوروبي).

قبل أن يجد ميلان عالمه الخاص، عالم تعبيره من خلال الرواية، سينشر ثلاثة دواوين شعرية، ومبحثاً عن فلاديمير فالكورا الروائي التشيكي لما بين الحربين؛ وفي عام (١٩٦٢)، سيرى إنجاز مسرحيته الأولى «أزهار النرد». وخلال فترة الانفراج السياسي، التي أفضت إلى «ربيع براغ»، كان في عداد الكتاب الموالين للمذهب الإصلاحية (Réformistes) المتجمعين حول «الصحيفة الأدبية الدورية»، والذين انهمكوا في نزاع صريح على السلطة خلال المؤتمر الرابع لاتحاد الكتاب (١٩٧٦). وإن غرّف كنائز بسبب أقاصيصه «صنوف الحب المضحكة» (١٩٦٣)، التي تم إنجاز طبعيتين متتاليتين منها، فقد ضمن لنفسه شهرة روائي كبير، لا في تشيكوسلوفاكيا وحسب، بل أيضاً في الأقطار الأجنبية، بفضل «المزاح» (١٩٧٦)، كتابه الأخير الذي نشر في تشيكوسلوفاكيا قبل هجابه إلى المنفى.

لا جرم أن كونديرا أحد الضحايا الأولى «للتطبيع» (Normalisation). فعقب أن حُظر طبع مؤلفاته، أُنن له (عام ١٩٧٥) بالمضي إلى فرنسا حيث حلّ في باريس، بعد إقامة وجيزة في جامعة مدينة «رين». أما «الحياة في مكان آخر» (١٩٧٣) و«فالس الوداع» (١٩٧٦) هذان الكتابان اللذان ألّفهما في تشيكوسلوفاكيا يشتملان مع «الزحمة» على غالبية المواضيع الكبرى التي سيعالجها كونديرا لاحقاً في «كتاب الضحك والنسيان» (١٩٧٩) كما في «كائن لا تحتمل خفته» (١٩٨٤)، و«الخلود» (١٩٩٠) ويخون فيها

«التاريخ» الإنسان الذي يعجز عن الحياة خارج التاريخ. وإن نزعة المذهب الشبقي، (éroiisme) والمنفى، والطوباوية، والانتقام، تشكل لحمة المهرجات (Farces) المأساوية في الحياة، وتحل مكان «معناها»، فليس وجود الحياة هو أيضاً سوى وهم. فمن التيار الستاليني في تشيكوسلوفاكيا إلى فرنسا هذه الأيام، والآليات التي تؤول إليها أقدار فاعلي هذا التيار الأساسيين وهما أمران متشابهان. ويجلب كونديرا مفتاح تفسيرهما ألا وهو كل ما يقسم بالسخرية والذوق الرخيص (Kitsch)، والرقص الدائري، والغنائية، والألفة المنتهكة، والخلود، والنسيان، وسلطة الأطفال (Infantocratie)^(١)... الخ. وثمة العديد من أفكار المؤلف التي تصاحب نسيج الرواية وتتخذ، أحياناً، شكل الحوار الذي يشعر فيه القارئ أنه مجتذب، فتعطي روايات كونديرا لا شيئاً من النكتة الطريفة ولا شيئاً من السحر الوقح وحسب، بل أيضاً بعداً إضافياً، البعد الذي طوّره في مقالاته تطويراً منفصلاً. وهذه المقالات المنشورة حسب الصدف قبل أن تجمع تحت عنوان «فن الرواية» (١٩٨٦)، قد نهضت بدور هام في التعرف على النوعية التاريخية والثقافية في أوروبا الوسطى، هذه النوعية التي تبقى مأساتها، في نظر كونديرا، دلالة على مستقبل مصير أوروبا جمعاء. وإن لم يعرب عن رأيه حول حظوظ هذا المصير، من حيث استمرار البقاء بعد التقلبات السياسية عام (١٩٨٩)، ورغم ذلك، ظل مثال عطاءاته اللامع للأدب المعاصر.

رُوسا ليكسُوم (Rosa Liksom) (ولدت عام ١٩٥٨):

إن الأدبية الفنلندية التي كتبت باسم روسا ليكسوم المذتحل نشرت بمعية المصور الضوئي جوكّا أويتيلّا مؤلفاً بعنوان: «هياً يا موسكو هياً» (١٩٨٨). ويشتمل هذا الكتاب على أوصاف شخصية لأناس شباب من مدينة موسكو كما في «رندتي العروسان ثياباً كما يلزم في عصر الفضاء». فقد اشتملت العروس بهذام أتاها مباشرة من زِيغني ستاردوست، وقبّاهي العريس برداء ابتكره ستارويّ سُوورسمان. وهذه الثياب، بمظهرها الاشتراكي والرومانسي، في آن

(١) «صغير القوم أميرهم» [المترجم].

واحد، سبق أن رسمها العريس عينه». إن روسا ليكسوم تكتب عن الحياة الهامشية في المدن العصرية وكأنَّ الأمر يعني تجارب حقيقة تتبى بتأثير جورج بلتاي، أو امبروز بيرس، أو جان كوكتو. ويبدو أن هذه المرأة الشابة الفنلندية تتعم براحة تامة في ديكورات سيبيريا الريفية التي نراها في «هيا قف يا غاغارين!» (١٩٨٧).

عندما عرضت روسا ليكسوم آثارها الخاصة في مدينة هيلسينكي، كانت ترتدي بزة عسكرية. ولبت نمط اللباس هذا إلى جانب النظارتين السوداوين مجدياً لها في لعبة الغمضة هذه التي تستمر منذ بضعة أعوام. ونحن نعلم أن هذه المرأة الشابة المتوارية خلف اسمها المنحل قد ولنت في لاونيا وأنها جالت في جميع العالم، وقضت بضع سنوات في كوبنهاجن.

يمضي الشبان، خلال أقاصيصها، في حج إلى كوبنهاجن، ويكسبون لقمة عيشهم عاملين في مصنع نورويجي للأسمك أو يحلون في مدينة لا اسم لها. وبوسعهم أن يعيشوا أيضاً في قرى لاونيا Laponie الصغيرة، فهذه القرى ما زالت أبواب بلوغهم أوروبا. «تدراكم الأيائل طوال الطرق وعلى جوانب القرى، وقد رؤضها الجوع. والكثير منها نضع نهاية لشقائها فتندفع، عند غوش الليل، تحدث عجلات «الكاميونات» التي تنقل الخشب، فهناك أكداش من العظام ومن هياكلها العظيمة الدامية تنداح على حفر الحقول وجوانبها. [...]» فقد مات في الحال. وكانت الجثة قد تجمدت عندما اكتشفها إيلى عقب أخبار المساء» «محطة ليلية» (١٩٨٥).

روسا ليكسوم على ارتباط وثيق بالمدن الكبيرة في أوروبا، بيد أنها تعود دوماً إلى فنلندا، إلى جذورها المتوغلة في لاونيا المتوقعة في آخر تخوم العالم، لكي تجد هناك النموذج ذاته للعلاقات البشرية، وهو الباقي لدى سكان المدن، أعني العلاقات التي يكونها العنف والهدم.

إن هذه القصص المقصبة بأسلوبها الوجيه هي حكايات تروي صدوقاً من الحياة غريبة أو هزلية أو مأسوية. وتفضل الأنبياء أن تكتب عن الناس، أو الجنود، أو الرهبان النساك. وحينما نتكلم عن الحب والفرقة الشبقية (érotisme)، فهي تختار حالات حيث تظل العلاقات نون أمل أو ماضية إلى ختامها. والناس الذين

يظلّون وحدهم يروون دون ملل حكايات معاشة فظيعة في مونولوجات مقتضبة حيث تتكشف الحياة تماماً في غضون بعض الصفحات: «أمسكت بسكين لحوم هذا القنر، وطمعته طعنيتين أو ثلاث. يا إلهي! فهذا القنر لم يَمُ حتى بأي احتجاج بل انهار، ميّناً، على السرير الوحيد وهو سريري. ففانيت مأوى المهاييل (dingues) وكنت إن زوجي قد انحر، فقد طعن نفسه بطعنة سكين في جزء من جسده مجاور للقلب ثم مضيت لزيارة بعض الأصدقاء»: «جوف التسيان» (١٩٨٦).

سڤند آجه مادسن Svend Age Madsen (ولد عام ١٩٣٩):

منذ بدايته عام (١٩٦٢)، نشر الأديب الدنمركي سڤند آجه مادسن ثمان عشرة رواية ومجموعة أقاصيص، ما عدا عدداً آخر من المسرحيات ومن الأعمال الإذاعية ذات الأهمية نفسها. وخلال هذه الفترة، تطوّر نتاجه تطوراً هاماً، فيما لبث يحتفظ بفكرة حول ما هو ملحمي وحول القصة. فإنّ الحكايات المعروفة آنذاك والصيغ العالوية لسرد الحكاية بقيت مقلّة بسخرية أو باتت محوكة تحويلاً غير مدوّق. وكذلك طفقت الآثار الجديدة تقيم دون كلل حواراً حول المواضيع في الآثار السابقة، وذلك مع قسط وافر من النكات الظرفية المقتالية.

إنّ نتاج سڤند آجه مادسن، كما بالنسبة إلى جيل كامل من المؤلفين الدنمركيين، يقوم على عناصر مركبة (Composante) دُوليّة، وهي نزعة الحدائث في اتهامها الجذري الكتابة خلال عقد الستينات، وبوجه أخص حول مسرح العيث والرواية الفرنسية الجديدة. ففي روايات تلك ذاتها من جراء هدم التماسك المنطقي في سرد الحكاية، أخذ يبرهن أنّ القصص المنغلقة تقليدياً لا تقوم إلا بخلق وهم لمعنى ومجمل كامل، ولا يتواجد كلاهما من بعد في العالم العصري كما في «الزيارة» (١٩٦٣). وإذا اتخذ كأساس هذا الموقف الذي يجعل الأمور نسبية (Relativisatrice)، نشر هذا الأديب، في نهاية عقد الستينات، سلسلة من الكتابات لمحاكاة الفنون الأدبية الشعبية، والأساطير، والنماذج الروائية الكلاسيكية. فهذه الأعمال نصوص يحاول فيها الشخصيات الروائية التحرّر من أدوارهم الضيقة ومن تصوراتهم المنغلقة لما هو حقيقي، كأدوار التصورات التي تقترحها نماذج سرد الحكايات الكلاسيكية

وتصورات الكائن التقليدية، فالتلاعبات بالألفاظ والأساليب تشكل أساساً لمجمل المواضيع، مُحْبِطَةً بذلك كل ترقبات المطالع من حيث النوع الفني وحقيقة الواقع، كما في «تصور أن العالم موجود» (١٩٧١).

وطوال عقد السبعينات، أخذ الواقع التاريخي والاجتماعي الحقيقي يقوم بدور أهم في الروايات. وتبدور الزمان والمكان بحيث أن السنوات والأماكن (Aarhus) باتت مذكورة. وهذه الفترة هي أيضاً التي يكشف فيها الجمهور استخداماً يتوسل به بقصد تأثيرات التسليات والتشويقات (Suspenses) الخاصة بالفنون المعترف بها. وثمة مواضيع كفقْدان البراءة، والحدق، والثأر، تُقدِّمُ بصفتها نتيجة للتقهر الاجتماعي وتقيود النظام. فقد غدا سرد الحكاية وجودياً [أي مجرد الوجود] (Existential). فتنبئت هوية الإنسان في التبادلية المنشأة ما بين الحرية لفعل سرد الحوادث والشرط بأن يكون هذا السرد عن طريق الآخرين، كما في «فجور وعقاب في تلك الغضون» (١٩٧٦). وتكثفت هذه الطريقة، خلال الثمانينات، وبنى الكاتب لنفسه عالماً وظيفياً يخصه هو، وتناط فيه الشخصيات بصورة متبادلة خارج نطاق الكتب؛ وبدأت القصص تتقاطع تقاطع المفاهاة، فيما لبثت تُفسَّر أو تعارض أو تُنتج مجدداً بشكل متبادل وذلك مع «التعبير عن البشر» (١٩٨٩).

إن المؤلف، عن طريق هذه الكتابة التخيلية (Fabulatrice) عمداً، يوضح الطريقة التي يخلق بها الواقع الحقيقي ذاته، مشفوعاً بسرد الحكايات. وبقدر ما يروي المؤلف الكثير من الأشياء، تتواجد بهذا المقدار إمكانات لتواجد هذه الأشياء. وبالتالي، وخلال هذه السنوات، استعادت القصة اعتبارها، وقد غدت كلمات فيتنغشتاين: «إن حدود لغتي هي حدود عالمي» بالنظر إلى مادن كما يلي: «إن حدود القصة تمثل حدود عالمي».

لعالم التخيل لدى سفند آجه مادن حياته الخاصة. ويسعنا، في أيامنا هذه وبحق، أن ندعوه: «رواية العالم». تتبجس فيه، دون انقطاع، عوالم جديدة زاخرة بتلاعبات ساخرة، وبالعديد من اللبس والغموض، وتضع أفق المطالع الإدراكي موضع التجربة. ولكن، حالما نبدأ التهمج على هذا النتاج الأنبي، نجد فيه، بصفتنا قراء، مادة اكتشافات مذهلة.

إدواردو ميندوزا Eduardo Mendoza (ولد ١٩٤٢):

ولد إدواردو ميندوزا في برشلونة ومن الممكن عدّه كاتباً يمثل الأدب الإسباني المعاصر، استناداً إلى آثاره والفن الأدبي الذي اختاره، على السواء، ألا وهو فن الرواية. وفي عام (١٩٧٥)، عام موت فرانكو، - وكأنّ الأمر متعمّد - صدرت روايته الأولى «الحقيقة حول شأن سافولتا». واكتسب هذا التاريخ قيمة «رمزية» فدمغ بطابعه حقبة جديدة بالنظر إلى مجتمع إسبانيا وثقافتها، إنّ عهد سيشهد ارتقاء الديمقراطية وازدهار الآداب. وتواءمت هذه الانطلاقة مع رؤيا جديدة للماضي، واستخرج الشباب من التقاليد ما كان الأمثل فيها، دون العزوف عما بعد الحرب الأهلية. وإنّ التباعد الذي أقدم عليه ميندوزا عن مذهب الواقعية الاشتراكية، والتقنية التجريبية، على سبيل المثال، تباعد واضح جليّ. ولكن، في الحين ذاته، لبث جلياً أيضاً تشبّه ببعض أسلافه كمثّل خوان مارسينه. وكلاهما يتوسّلان ببرشلونة كلوحة خلفية، إذ تغدو المدينة شخصية روائية أو تكاد....

درس ميندوزا الحقوق، ثم عاش في نيويورك من عام (١٩٧٣) حتى (١٩٨٢)، وزاول هناك مهنة المترجم المفسّر في رحاب منظمة الأمم المتحدة. وفي هذه الأيام يقيم الأديب في برشلونة. وإنّ كتابه «الحقيقة في شأن سافولتا» قد منحه شهرة، وأشار إلى ولادة طريقة جديدة لتصوّر العلاقة ما بين الجدّة والتقليد في سرد القصة. ولم يتمّ العدول عن التجريب، لكنه غدا تجريباً متحفظاً، وبخاصة، قد أُطيّط بأولوية الحرص على التاريخ. فقام التوازن ما بين تأليف القصة وبنائها، وبين طريقة رواية الحوادث من جهة، وإغراء القارئ من جهة أخرى. فصارت تلاعبات الرواية آليات للحبكة وعوامل توتر بالنظر إلى من يتابع الحجة والبرهان.

خلف ما يقوم به ميندوزا من عمل، نفطن إلى ما يدعوّه «الرواية الإسبانية الكبيرة»، ألا وهي أعمال سرفانتس، الرواية التشريدية (Picaresque)، ورواية القروسية عند بيريز غالدوس. وظلّ ميندوزا يؤلّف قوة سرد القصة لدى بيو باروخا (Pio Baroja)، وللموهبة الهجائية المتقلّة بشدة القلق لدى فالتيه إنكلان. وفي نهاية المطاف، استخدم الأديب الرواية الأمريكية المعاصرة،

التي يحاكيها ساخرًا في كتابه «الحقيقة في شأن سافولتا». وإن نقطة انطلاق هذه القصة تصريح البطل، خافيير بيراندوا، لأحد القضاة، التصريح الذي يرسم مجدداً ذكرياته حول اغتيال الصناعي سافولتا، بدءاً من ١٠ كانون الثاني / يناير (١٩٢٧). وإلى هذا الموضوع المركزي، تضاف وفيات عنيفة، حوالت عاطفية، تواترات سياسية مستلزمة من التاريخ، ووصف دقيق جداً للحياة في برشلونة ذلك العصر.

ثم، نشر ميندوزا «سر معبد الكنيسة المسحور» (١٩٧٩)، و«المتاهة ذات أشجار الزيتون» (١٩٨٢)، وفي هذين المؤلفين، يشدد الأنيب - مع لوحة خلفية سياسية مستمرة - على طابع هجائه بعض المواقف، وعمق وصف الشخصيات. وفي كتابه «مدينة المعجزات» (١٩٨٦)، عاد ميندوزا إلى حجة حيث تختلط الحولية، والتاريخ السياسي، والتخيل الروائي. وبين معرضين عالميين، نظم أولهما عام (١٩٨٠) والآخر في (١٩٢٩)، بقيت برشلونة ديكورا لتصاعد أونوفريه بوفيلان البائس في طفولته، المناضل القوضوي في مراهقته، ثم قاطع طريق، كرئيس منشأة واثق من نفسه، وبعد ذلك ببضعة أعوام، كرجل عدواني، مليونير أثرته أعماله التجارية، أي المضاربة العقارية وتهريب الأسلحة خلال الحرب العالمية الأولى. ويتلاعب ميندوزا بالتاريخ، ويصنع منه عنصراً يعسر فصله عن القصة. ومن أجل الحجة ووصف الشخصيات أيضاً، يستغل الأنيب أحوالاً مختلفة، كما كانت الثورات القوضوية الأولى التي جرت في كاتالونيا، وكذلك بدايات الصناعة السينمائية الخجولة، أو ديكتاتورية بريم وده ريفيرا، أو مغامرات الطيران الأولى.

بيير مرتنس Pierre Mertens (من مواليد ١٩٣٩):

ولد بيير مرتنس في مدينة بروكسيل، عام (١٩٣٩)، من والد صحفي ومن أم مختصة بالبيولوجيا. وهذا الكاتب رجل قانون مختص بالحقوق الدولية. وهو باحث في معهد السوسيولوجيا في جامعة بروكسيل الحرة (ويقوم حالياً بإدارة مركز علم اجتماع للأنيب)، وقد حرر ما بين (١٩٦٤) و(١٩٦٦) «درسا خاصاً»، وهو نص أول، أثار اهتمام جان كايرول وكلود دوران. وطوال عشرين عاماً، تراوحت نشاطاته ما بين حقليْن، الأنيب والحقوق،

وأفضى التراوح إلى ظفر الألب، عقب أن حاز جائزة ميديسيس (Médicis) عام (١٩٨٧) من أجل كتابه «الإنبيهارات». وقام مرتس برحلات في الشرق الأدنى، اليونان، البرتغال، شيلي، قبرص، وإن هذه المهمات بالملاحظة القانونية أعانته على اكتساب حدس ذهني يعي العالم ويحس به. وسوف يستخلص من ذلك أسس تصور فعال للتدخل الأدبي، هذا التصور الذي يتميز عمداً عن نزعات مواطنيه إلى الانطواء.

على نقيض القأرجح الملاحظ عامة من قبل كتّاب بلجيكا - القأرجح القائم على أساس الحالة الداخلية الحميمية (Intériorité) أو الانصهار في أدب فرنسا - توخى مرتس الحفاظ على حقوق الذاكرة التاريخية لبلده. فيما استمرّ منفصلاً على عالم أفسح اتساعاً من الفضاء الفرنسي. وعلى هذا المنوال، قام بدور حاسم في تغيير الذهنية التي تشهدا بلجيكا الناطقة بالآغة الفرنسية خلال عقد الثمانينات، فإن مرتس لا يزال يجهد للتخلص من دور مجرد المشاهد الذي يُعزى، على العموم، لهذا الأديب وذلك بقصد الاشتراك في المداولات بصفته رجل فكر بمقدار كامل. وما يميزه تمييزاً خاصاً هو هذا الانتقال من كونه «مختصاً» ومتمرساً بالكتابة - وهذا ما يظنه هو مع ذلك - إلى تفكر إجمالي، وهذا ما يجعل منه كاتباً، من حيث وظيفته، لا من حيث ميّله الطبيعي.

وبادئ ذي بدء، قدّمت روايته الأولى «الهند أو أمريكا» (١٩٦٩) أهد منابع إلهامه، وهو طريقة اختراع بقاءه الدائم، إذ يكتف موطناً لخيال (l'imaginaire) السيرة. وتابع المنحى عينه في روايته «عيد القدمات» (١٩٧١). لكنه في «المساعي الحميدة» (١٩٧٤)، و«أرض اللجوء» (١٩٧٨)، و«الإنبيهارات»، اختلط البعد الشخصي بإعادة الاعتبار إلى التاريخ. وتقيم هذه الروايات الثلاث طريقة لتراتب الحالة الخارجية (Extériorité). وأبطال هذه الروايات يتأرجحون بالتتالي بمقدار وسطي بين دون كيشوت (Don Quichotte) وبين بانشا (Pança)، أي بين بول سانشوت، مهاجر شيلي، وبين الشاعر التعبيري الألماني غوتفريت بن. وفي كل مرة، يرى المؤرخ البلجيكي نفسه أنه خاضع لنظرة غريبة، فتعمل هذه النظرة على تفجيرها

بساطة هذه الظاهرة لكنها، إذ تفعل ذلك، فهي تعود إلى هذه الظاهرة الوجود الذي تسعى الذاكرة القومية المفقودة أن تحرمها منه. وفي آن معاً، تحولت كتابة مرتس. فقد تبع الانقطاعات الزمانية والتقاربات المباشرة في الكتب الأولى، بحث له المزيد من العمق في تعبير الجمل الموسيقية (Phrasé). فإن التباعد، المتلمس في عدم تتابع سرد القصة، وجد الآن مكانة في تعاريج الكتابة.

كان مرتس، منذ طفولته، مهوراً بطابع الموسيقى. وثمة لازمة من المواضيع تتنازع مجمل آثاره الأدبية (وجه النمر، الموسيقى...)، وهو أيضاً مؤلف كتيّب أوبرا «شغف جيل» (١٩٨٢)، أخرجه موسيقياً فيليب بوئيسمنس. وبإستثناء عدة مجموعات من الأقاصيص، فإن هذا القارئ المتيقظ والذي ينعم بتقافة عظيمة، يحتفظ بتحرير «دفتر ملاحظات» بوجه منظم في الصحيفة اليومية «المساء». وقد جمعت نصوصه الناقدة في «العين المزدوج» (١٩٨٩). وهي تثبت بالكشف عن راهنية الآثار الأدبية. وتترك نصوصه في الصيغة ذاتها التي يُعرف فيها ضرورة ابتكاره تعريفاً مدهشاً: «إن تصميم كتاب ما، ليس إراء مكتبك الخاصة بمجد إضافي - فهذا الطموح نازل - بل هو اندفاع هذا الكتاب عنه من جميع المكتبات».

ليودميلا بيتروشيفسكايا (Lioudmila Pétrouchevskaïa) (ولدت عام ١٩٣٨):

لبيت ليودميلا بيتروشيفسكايا معروفة ربحاً طويلاً في الأوساط الأدبية الروسية، لكنها لم تجد جمهورها إلا حديثاً جداً، أي عندما بوشر في السنتين (١٩٨٧-١٩٨٨) بتمثيل مسرحياتها وأقاصيصها المحظورة منها أو المبعثرة في مجلات، ثم جمعت في مجموعة واحدة. وقد عرفها الجمهور السوفييتي، بصورة خاصة، بصفتها مؤلفة مسرحية. مع حركة ألبيريسترويكا، راحت الاستوديوهات لدى الشباب ثم المسارح التي باتت مؤسسية تتنازع مسرحياتها، فعدت بذلك إحدى مؤلفات المسارح الأكثر شعبية في الجيل الشاب (مع سلافكين وأخريات). وفي «سينزانو» (١٩٨٧) تثير ذكرى

مسرحية تشيكوف، فالبطلة رغم سعي لاهث إلى السعادة، أو من جراء هذا السعي، سوف تمنى بالإخفاق ثم تترزأ بالكارثة.

لدى ليودميلا بيتروشفسكايا، ليس الشقاء هو الذي ينقض على الشخصيات بصدفته شقاءً اجتماعياً أو سياسياً. فهي لا تشجب جروح أو أوهان النظام. بل هي في صدد داء العيش الشقي والفظاعة اليومية والعلاقات المستحيلة ما بين الكائنات، وقبل كل شيء ما بين النسوة والرجال. ولذلك، ليس لمسرحياتها وأقاصيصها أي شيء مشترك مع الأند «المترجم» الذي يحتل في أيامنا صدارة المسرح. وليس هناك أي ضوء يغدو معوضاً ظلال اللوحة، وليس ثمة أي استعلاء (Transcendence)، (الله، التاريخ، الإنسان) يأتي معطياً معنى، أو مثبتاً نظاماً في سديم حوادث أو مشاعر من عالم أمسي شظايا. ولكن لا يعني الأمر، بسبب ذلك، نتاجاً مدنياً (Sous-produit) من مسرح العبث، وذلك لأن ليودميلا أعادت صلتها بتقليد الأند الروسي. فالمؤلفة كامنة تحت شخصياتها المجتنة، الهائمة - بالمعنى الحقيقي والمجازي - دون معالم لها ولا أسر. فقد قالت: «في عملي لم أهرب يوماً من الأمور الراهية، لكني لا أكتب أبداً دون أن أحب شخصياتي لأني أحبهم جميعاً». ليس لهذا الحب ما هو عاطفي، بيد أنه يتيح لها الكلام عن أبطالها من سريرة ذاتها، فتجنب هكذا شريك نزعة المنحى الأخلاقي Moralisme. فعلياً ألا ندهش البتة إن غذونت مجموعتها الأولى «حب لا يموت» (١٩٨٨).

إن أحد الأسباب لنجاح مسرحها هو حساسيتها حيال لغة الشارع، مع انزلاقاته دلالية ومع نحوه اللغوي ذي المفاصل المتحركة وتكراراته وتشوئاته وإبهامه. وسبق لها أن قالت: «إنما فرحتي كلها، هي لغة الناس في الشارع. وأسجل دوماً ما أسمعهُ يقال حوئي. ولا أنكر منها شيئاً سوى الأفضل الذي يبقى لي» وتلجأ ليودميلا إلى طريقتين: المونولوج الدخلي المستمر أو ما كان أتباع نزعة الشكلية الروسية يدعونه الـ «سكاز» (Skaz) (أي أن الراوي يتكلم لغة شخصياته في نوع من المقال الحر غير المباشر). لأن الراوي، في أغلب الأحيان، يقص علينا حكاية بانث حوادثها في طيات النسيان. وكتابها «حب لا يموت» يبدأ كما يلي: «ما كان القدر التالي لأبطال روايتنا....». وفي

أقصوصة أثارت استككاراً في موسكو، تحت عنوان «ناديه» (١٩٨٩) والأمر يعني مجموعة نمولوجية من مفكري موسكو، يقوم بوصفها أغبى فرد من هذا الرعي، وجميع الآخرين يحتقرونه، وفي النهاية أعطت رؤياه الضيقة لوحة ذات قساوة واعية لما قد كان عليه الوسط شبه المتشق خلال عقد السبعينات. وأحياناً ما يُظهر المؤلف مباشرة ويذع حزنه يعرب عن بؤس الحياة البشرية. ولكن، على العموم، إنما حياد المؤلف الظاهر (حيث بمقدورنا أن نجد استناساً — تشيكوف) هو الذي صدم النزعة الأخلاقية السائدة في الاتحاد السوفييتي، أكثر مما فعلت فظاعة الشخصيات والحالات.

جوردان راديتشكوف Jordan Radickov (ولد عام ١٩٢٩):

عندما ظهرت مجموعة قصصه الأولى، منذ عام (١٩٥٩)، كان جوردان راديتشكوف يحتل مكانة خاصة تماماً في الآداب البلغارية. ومنذ البداية، أشارت أعماله، بكتلتها الكلاسيكية، إلى التميز بغنائيتها وظرف نكتتها. وعقب عام (١٩٦٣)، تبنت نتائج بحوثه المجددة، فقد اختفى الموضوع وخضع سرد الحكاية للتلاعب بالتداعيات وتجميع المقاطع المستقلة ذاتياً بمقدار أكثر أو أقل. ويُخلص كل هذا، في عناصر مختلفة، تجربة المؤلف الروحية، رؤياه للحياة، وتفكيره الغنائي، ومحاولته لمعرفة وتقييم ذاته «المسيرات المعتمة» (١٩٦٦). وتجاوز راديتشكوف سريعاً هذا الاستيطان الحقيقي بل المتحفظ جداً، واستبدل، في العديد من القصص والأقاصيص والمسرحيات العنصر الغنائي بالسخرية والكاركاتور والهزء المضحك في «مزاج شرس» (١٩٦٥)، و«اضطراب» (١٩٦٧)، و«أبجدية الصاعقة» (١٩٦٩). وبفضل مخيلته الباروكية الجامحة ومن خلال التلاعب والمرح المبتهج، ألقى الأديب نظرة بريئة وملاحظة، في آن معاً، على حياة البشر، لكي يترجم النزاع ما بين المبادئ القديمة لدى القروي والروح العصرية في الوجود الراهن.

لا بد من البحث عن مفتاح هذه الآثار في القدر التاريخي للقروي البلغاري. فمع تحول القرى إلى مدن، ثمة العديد من العناصر السيكلوجية والروحية العريقة بقدماً، والمتحولة إلى حقيقة الواقع الراهن، تخلق من

الصراعات ما هو ساخر، ومضحك وكرنفالي. ومن خلال أساطير قديمة جداً، لكنّها جديدة بوظيفتها ومضمونها، أخذ رانيتشكوف - وليس هو أيديولوجياً ولا واعظاً أخلاقياً - يترجم بكتابته الأصيلّة تقمّر أخلاقيّة الحياة ونمطها، إلى جانب زوال القرية وبصورة أدق (زوال الذهنية الأبوية)، وكل ذلك لأجل ملهة / مأساة تعرب عن وجوهها العبيثية بالضحك. وإنّ رانيتشكوف، بصفته إخبارياً (Chroniqueur) لقريته، كتب تاريخ سيرورة عالمية وعالج إشكالية راهنة جداً (وحتى أساسية بالنظر إلى بعض الأقطار) ألا وهي تمدّن urbanisation كوكب أرضنا.

خوسيه سَرمَاغو José Saramago (من مواليد ١٩٢٢):

إن ما أقدم عليه خوسيه سَرمَاغو وأقبح فيه، بعد أن تجاوز الخمسين من عمره، هو فرض نفسه، دون منازع، في عالم الرواية البرتغالية والأوروبية، عالم كان في خضم التجرّ الروائي. وفرض نفسه خلال عقد الثمانينات، عقد «اليوبيين» (Yuppies).

حاز نجاحه الأول عام (١٩٨٠) مع ملحمته عن العمال الزراعيين عمالٍ لاتفونديو [وهم عمال زراعيون لعزبة مالِكها غير مقيم latigundio]، وهي «منتصبون على الأرض». وعندما بلغ الثامنة والخمسين من العمر، بات سَرمَاغو كاتباً محنكاً مع أنّه لبث مجهولاً وسبق له أن نشر قصائد وحكايات، ولا سيما حوليات. لكنّه بفضل الرواية، وجد نمط التعبير الملائم لجموح مخيلته. وسوف يغدو مؤلفاً تروّج مؤلفاته بسهولة. وكشفت الروايات الخمس، التي ألفها منذ تلك الفترة، النقاب عن قوّة ابتكاره الحيّة. فانطلاقاً من نواة النزعة الواقعية (Réalisme)، المحدودة تاريخياً والشبيهة بالواقع، عرف كيف يأسر انتباه المطالع طوال مئات من الصفحات، مجدّداً إياه دون انقطاع، من الواقع إلى الفنتسيكية [أي الفنن الخيالي وُغرابته العجيبة]، ومن المعروف إلى ما يفوق الطبيعة، فيجعلّه يجابه الواقع البشري الحقيقي، المتعدد والمتناقض، في فيض غامر من الرموز، فيض يحاذي نزعة الواقعية السحرية.

يبدو أن موضوع آثاره المركزي يلبث موضع شرود الرحيل، المنووط
ببحث يسعى إلى أن يعطي المغامرة الإنسانية معناها. فالسفر - المنتمي إلى
ثقافة البرتغال منذ أمد بعيد - والرحيل الشارد، على صعيدي الحقيقة
والرموز، يزودان كُتبه ببنيتها، مع رفضه نزعة منحى الجمودية
(Immobilisme) فردياً وجماعياً manchot. فالسفر وشرود الرحيل هما
الرباط الحوار ما بين الفوارق. ومن كتابه «الإله الأكتع» (١٩٨٢)، استمد
ازيو كورغي الأوبرا «بليموندا» Blimunda وهي لوحة رائعة تصف
البرتغال الباروكي، وملحمة بناء دير وجسّير (Passerelle) طائر. وإن
بليموندا، رفيقه بالترارسيته شؤيس، البناء النموذجي لهذا الدير، تتعم
بمواهب غير معتادة في التبصير (Voyance). وقد أسهمت في تحقيق الحلم
المهرطقي لطيران الأخ بارتولوميو به غوزماؤو، جامعة لذلك إرادة قادرة على
جعلها آلة طائرة ترتفع في الهواء.

إن ثراء الأوصاف وميل المؤلف إلى أنماط الخروج عن الموضوع
قد جعلنا من الحكاية نشيداً مستمراً، ساحراً أصيلاً. فالراوي يدمج الحوار
في نسيج سرد الحكاية، ويثابك اللهجة الحكيمة الساخرة، ومن ثم تولدت
كتابة تحاذي النثر الباروكي. وفي رواياته الثلاث الأخرى، يسترعي
سرماعو، منذ السطور الأولى، انتباه القارئ بفكرة مباغتة وهي عدد
مصدر الرواية «سنة موت ريكاردو رئيس» (١٩٨٤). حيث يحدث لقاء
الشاعر بيسوا (Pessoa)، بعد موته، مع شبيهه بالاسم ريكاردو الباقي على
قيد الحياة. وفي «الطوافة الحجرية» (١٩٨٦)، تخيل الأنيب قصة حب
رائعة، فيما راحت شبه الجزيرة الأسبانية تنفصل عن القارة، وزاغت
بصورة غريبة خلال المحيط الأطلسي. وإن كتابه «تاريخ حصار ليشبونه»
(١٩٨٩)، يعطي نصاً آخر لحصار المسيحيين عام (١١٤٧)، أمام ليشبونه
في عهد مسلمي الغرب (Les Maures)، وذلك انطلاقاً من لفظه «لا» التي
قرّر مصحح للطباعة، بقرار لا يقوم على أي أساس، أن يضيف هذه اللفظة
في وقت هام من سرد القصة التاريخية. وإذا نتقرب نجد أن رحلة سرماعو
ستكشف لنا عوالم أخرى....

كلود سيمون Claude Simon (ولد عام ١٩١٣):

تستقي أعمال الفرنسي كلود سيمون، الذي أعلن «أنه يفتقد المخيلة» بمقدار كبير، من المخيلة العائلية والتجربة الشخصية. لكنّه، قلّما يعطينا سوى سيرة طويلة. فهذا الروائي، الذي انتقل عبر الإجراء التجريبي للرواية الجديدة، قد منَحَ كتابته هذه المادة الأولى. وإن آثار كلود سيمون الأولى، بعد وضعها منذ البداية تحت بادرة بحثٍ ما، باردة تتوحي الانفكاك عن الصيغ التقليدية. والنتاج الأول و«الغشاش» (١٩٤٥)، و«غوثير» (١٩٥٢)، و«تويج الربيع» (١٩٥٤)، ينم عن تأثير فولكنر. فالمؤلف يهتم اهتماماً خاصاً بشخصيات لا شخصية لها وخرقاء ولادعة. وروايته «الحبل المشدود» (١٩٤٧) وهي «خزان» حقيقي «لمواضيعية» (Thématique) كتابة كلود سيمون (وقد سطرّت الخطوط العريضة لتفكر حول الفن)، وهي رواية استلهمها الأديب من سيزان، حيث يُهيمن نقد للتمثيل لن تكف أعمال الأديب عن التوسّع فيه. «فالكاتب لا يتيح تمثيل ما يُدعى الواقع الحقيقي، بل على عكس ذلك يتيح قول شيء ما يحتفظ، مع هذا الواقع تقريباً، بنوع من علاقة لدقّاحة مرسومة في لوحة فنية (أي طبقة هزيلة جداً من اللون الممدود على نسيج اللوحة) أي العلاقة ذاتها لدقّاحة نستطيع تناولها ونهشها بشهية».

إن النموذج المرسوم بالألوان الذي استقطب تأمل كلود سيمون يفسح المجال لإدراك حقيقة الواقع الغني إدراكاً واعياً ويقترح تقنيات خصبة وملصقات وصف الواقع بشكل ترميم صور واستعادة رونقها.

ولذلك قام النقد بضمّ هذا الأديب سريعاً إلى «الروائيين الجُدُد» الذين يحتفظ معهم ببعض التجانسات. بيد أنه، بطريقة شخصية جداً، قد طوّر مع نتاجه «الريح» (١٩٥٧)، وأكثر أيضاً مع «العشب» (١٩٥٨)، صيغة أتاحت له أن ينيط محاولة استرداد الماضي - أو ماضٍ خاص - والاضطرابات والحركات الخاصة بالإدراك الحسي أو بالوعي، مع التشوهات التي تلحقها الكتابة بما يُستردّ. وإنّ الذكرى المأخوذة في صورة يُثبتها اسم الفاعل الدائم، تصبح الحجة لكل أصناف التأملات النظرية والتساؤلات وأحلام اليقظة.

تعمقت اهتمامات آثار الأديب المركزية إذ راحت تخلط «الرواية العائلية» (العشب: طريق مقاطعة فلاندر، ١٩٦٠، و«التاريخ»، ١٩٦٧)، والحرب - وقد باتت الحرب ماثلة في روايته السابقة: حرب إسبانيا متواجدة تكراراً في «القصر» (١٩٦٢)؛ والحرب العالمية الثانية في: «طريق مقاطعة فلاندر». ومن هذه الصراعات الكبرى ما بين المعتقدات ومآسي التاريخ، ولد انتقاد ضروري لقيم المذهب الإنساني Humanisme، انتقاد التقدم الذي ورثه قرننا. وإن فلسفة الأتوار، ومنحى روسو الساذج، والإيمان بالتقدم أو بأيام مقبلة تنعم بدعة وهناء. أجل، إن الأيديولوجيات التي يلحظ موتها عصرنا ما بعد الحداثة، قد باتت على قيد النزاع منذ أربعين سنة ونيف في هذا النتاج الأكبر وهو «من الحبلى المشدود إلى الدعوة Invitation» (١٩٨٧).

مع كتابه «معركة فارسال» (١٩٦٩)، تُسرّع فترة جديدة. فعلى وصف مشاهد مقطعية وجامدة، وتأثيرات الإلصاق، وإدراك حاضر منقطع، يتفوق، حيناً ما، على استكشاف وعي واسترداد الماضي. فثمة «ثلاثية» (١٩٧٣)، و«دروس الأشياء» (١٩٧٥)، وحتى «نساء» (١٩٦٦) - وقد خُزّر هذا المؤلف الأخير حول الرسوم الملونة للفنان ميرو ثم نشر بعنوان «جمة شعر بيرينيس» (١٩٨٤) - وركزت هذه الأعمال جهودها على كتابة لتُشرّت انطلاقاً من إمكاناته وحدها ومن ألفاظ تقاطعات الدلالات على نموذج الرسامين بالألوان الذين ينتمي إليهم سيمون، وهم: سيزان، راوشنيرغ، بوسان (أوريون الضريير، ١٩٧٠).

في أعقاب صمّت استمرّ ستة أعوام، بات كتابه «ال جيورجيك» (١٩٨١)، في آن معاً، مآل إجراءات اختيارية ورجوع سيمون إلى اهتماماته الأساسية. وإنّ إيقاعات الحرب والأرض، وإيقاعات الحياة والتاريخ أخذت تخلط في نتاج كامل التجارب المتشابهة، المنصهرة والمختلطة لأناس ينتمون إلى أجيال مختلفة. وأخذت حركة الجملة، التي لم تكف عن تصحيح ذاتها وعن الانطلاق داخل مماثلات جديدة، تتابع خطوات وتشرّدات جنرال من عهد الإمبراطورية، جنرال تقليدي وقاتل للملكية، ورجل شاب متطوع إلى جانب الجمهوريين الأسبانيين، وفارس متورّط في هزيمة عام (١٩٤٠).

ولكون كتابه «السنط» (Acacia) (١٩٨٩) قد يُحاذي بمقدار أوفر ذكريات مؤلفه، فهو يبدي تحكماً بالكتابة مدهشاً. وراحت أعمال الأنيب تستعيد السيادة على ذاتها. وتعيد عملها على الصور ذاتها وعلى المواضيع نفسها، ولكن داخل جملة تزدان بالمزيد من النقاء والذوق. وعن الرواية العائلية والرواية عن الحرب، وقد اختلطتا ثانية على نحو وثيق، تتفصل الصورة الغائبة لوالد (والد كلود سيمون، ضابط بمهنته، وقد قُتل عام ١٩١٤) فيما كان ابنه في العام الأول من عمره تلاحق وجوده الغامض كتابةً الأنيب مع سعيه الذي افتقد منحة.

وظفت نظرة أخرى على العالم تُجَزَّ في حيزٍ نصوص هذه الأعمال الأدبية التي تبدي، لحقيقة الواقع، اهتماماً لا يوازيه من بعد امتياز المواضيع النبيلة. فكل شيء، وحتى الأشد نقاهة والأسوأ نداءً، قد يفضي إلى أن يوفر أعمق الأفكار، وكذلك كل ما يفلت من الوعي والأحلام إبان اليقظة. فالجملة عند سيمون تستحوذ على أي شيء تافه فتتسج حوله - في توسعه اللامحدود - النساء، وأصناف شدة القلق، وحماسات الوجود الأعرق أساساً. ويخبرنا المؤلف، في غضون ذلك، أننا لا نعرف يوماً العالم - وأننا لا نعيش أبداً وجودنا الخاص إلا من خلال الخطوط العريضة والمعارف الثقافية المُخزَّنة، مهما يكن العنف الذي نزع به أننا ننبتها.

إن الروائي عينه متورط في هذه الظاهرة، كما يذكرنا بهذا الوضع سيمون، مستشهداً، طوعاً منه، بـ هنري برولار، حيث يقوم ستاندال (Stendhal) (إذ حسب أنه يصف اجتياز الجيش الإمبراطوري جبال الألب)، باكتشافه بعدياً وصف صورة تمثّل مشهد ذاك الاجتياز. وقد أفلح أدب «ما بعد الحداثة» في استيعابه هذا «التأثر من برولار Brulard»، ويسعنا أن نقرأ في ميله المعلن إلى الاستشهاد والتقليد، طريقة أنيقة لنهوضه بميراث لا يمكن التخلص منه. وثلبت دوماً مغشوشين بما يستأسرنا وما نحسب أننا نسيطر عليه.

ومن ثمّ، ليس من العجب أن غالبية روايات تتكشف، أخيراً، كسعي حقيقي إلى الهوية، كسعي يقوم به غالباً مع الحنين إلى أصول الجذور، كسعي

الجدود الأقدمين الذين تُضاعف خبرتهم خبرة الراوي وتتيح له أن يعرب عن ذاته، بدل أن يعرف ذاته. فإن هذا النتاج الأدبي القوي الذي يجهل التنازلات، والذي توجته جائزة نوبل عام (١٩٨٥)، يسأل في أيامنا هذه الأدب الأوروبي عن مسأله المتكررة دون هوادة: «كيف تعرف، وما الذي تعرف؟»

داغ سولستاد Dag Solstad (من مواليد ١٩٤١):

احتل الشاب النرويجي داغ سولستاد مكانة من الصدارة الأولى في مجموعة الجانبيه (Groupe-Profil) الأسطورية خلال عقد الستينات. وكانت هذه المجموعة تحتكر سرد الحكاية الروائية التقليدية. فهؤلاء المؤلفون الشباب في النرويج أدخلوا واختبروا أفكاراً شتى من نزعة الحدائنة المتأخرة. وإن انحيازاً للاندفاعية المنظمة قد كان أحد مفاتيح النجاح لهذه الثورة المؤسسة على التقليدية (Traditionalisme) والإقليمية (Provincialisme) وراح هؤلاء المؤلفون الشباب يقومون بدور المعاصرين المستبشرين ما بين أحدث الطلائع في باريس، ونيويورك، وبوينس آيرس، فيما لبثوا يسعون باحثين في تاريخ الأدب النرويجي عن تاريخ الأبطال المهمّنين.

أما التغيير العنيف فقد طرأ في عقد السبعينات. فتبوأ سولستاد مجدداً صدارة خطوط التاريخ. وانقطعت النزعة الحدائنية عن كونها تياراً طلائعياً، فباتت تُستخدم بغتة كراية لمذهب الواقعية الاشتراكية التي حظيت بذلك نجاحاً عظيماً في النرويج، ولكن متأخر المفعول. حيث أن نزعة الماؤوية [السياسية / الأدبية] (Maoïsme) في النرويج - وهي حركة أوبيريت تسدي المواعظ الأخلاقية على غرار ما كان يفعل «ماو» الثوري - توخت أن تكون تياراً أدبياً، في أعقاب مسيرة لا إرادية وهزلية بقيت رديحاً طويلاً. وفي عام (١٩٨٠)، أنجز داغ سولستاد القطيعة مع هذا الأدب السياسي إنجازاً كاملاً. ونجم عن هذه القطيعة سلسلة من الروايات المرموقة التي انتمت إلى هذا الاتجاه أكثر منها إلى التمرد والثورة.

نجد في هذه الروايات الآثار الجلية لمعلم في الأدب، وهو كنوت هامسون (Knut Hamsun). فتمة مشابهاة ماثلة فيها: فكلاهما أنجز أعمالهما

في بعض الأحيان بصفتها مفكرين سياسيين متطرفين، وبصفتها كاتبين ترتدي مقالتهما اللبس والغموض. فإنّ كتابة سولستاد كتابة محترفة، بيد أنّه من العسير محاكاتها وترجمتها.

إن الإعراب بدقّة عن الدينامية الخلاقة الكامنة في صميم هذه الأعمال الثرية بالعديد من المعاني، إعرابٌ مذوّجٌ بمرهانٍ مستحيل. ومع ذلك، هيّا بنا لنُقدّم بمحاولة في الرواية «أريلد أسنس» (١٩٧٠-١٩٧١) فنشهد تحولاً مزدوجاً. في البداية، تطور البطل أريلد أسنس Arild Asnes، فمن كاتب مستقل صار راوياً مناضلاً، ثمّ هناك تغيّرت الكتابة التي انتقلت من نمط حديثي (Moderniste) إلى نمط آخر يتبع المنحى الواقعي. وعلى عكس ذلك هو «وصف الفنان الشاب بريشته» للأديب جويس. فإنّ الحركة لدى سولستاد تنطلق من الفن إلى السياسة، كمثّل طريق يمضي صوب العالم، عازفاً عن فن قد بات لا يؤبه به البتّة. وعندئذٍ، يصير دور الفن المفارق، إذ يغدو مناقضاً للفن (Anti-art)، ودوراً يدمل الحفرة التي تفصله عن الحياة. ويفضي هذا الخيار إلى التاريخ. ومن ثم، هناك الثلاثية الروائية عن الحرب العالمية الثانية، وهي محاولة تقنية - لكنها فاشلة - لوضع الفاعل في سياق حيث يغدو الحاضر في منظور مع الماضي والمستقبل. ويظهر هذا الأمر في أحدث روايات سولستاد كهدف مأساوي وميتافيزيقي [ما وراثياتي]، فالحاضر لا يُصنع إلا بالعديد من ماضٍ مُتكرّر.

تسجل النصوص هذه القطيعة بمعزل عن كل بديل ممكن. وإنّ تفضيل الفن على الحياة يغدو عندئذٍ مستحيلاً كما هو تفضيل الحياة على الفن. ومع المخاطرة بأن تسمي الآثار الأنبية تكرارية، فهي تصير نصاً بينياً (Intertexte) عظيم الاتساع وتقطّنه هزلية كثيفة هائلة الحجم. ويُعالج مؤلّف «رواية ١٩٨٧» (١٩٨٧) موضوع التاريخ والمؤرخ. وتجهل هذه الرواية المستقبل، كما تجهل الابتهاج العارم الكامن في التحرر من «الزمان». ففي هذا النص المنكفي إلى الماضي (Rétrospectif)، تشكّل روايات الأديب المسابقة مكتباً من المرفأ حيث يستبدل المنظور بسويداء لا موضوع لها. وهنا، على نحو أوضح من أي يوم مضى، يتجلّى داغ سولستاد أديباً ساخراً

بالمعنى الذي أراده كيركغارد من كلمته: «صادف هنا الفاعل الساخر. ففي نظره، فقد الواقع الحقيقي كلَّ صحة، وبوجه مطلق؛ فهو يرى أن هذا الواقع قد بات صيغة غير كاملة ودوماً مزعجة. وإن واقعاً حقيقياً جديداً، رغم هذا، لا يلائمة بمقدار أوفر».

ثمة مفاجأة جديدة، صدر كتاب سولستاد الأخير بعد أن أبرم الأديب التزاماً لثلاثة أعوام لدى الصناعي العملاق «أكبر». فقد أصبح المعلم مؤرخ المنشأة. فترى هل من الصدفة أن دُعي الكتاب «قفا الميدالية» (١٩٩٠)؟ وزعم سولستاد أنه توخى كتابة عمل لا مسيحي وإن جعل من نفسه رساماً بالألوان للقصير بالمعنى الذي صار به فيلاسكيز وغويا [خلال القرنين ١٨ و ١٩]. فهل الأمر يعني استسلام سولستاد؟ أم ثمة أمرٌ يغيب عنا؟

بوتو شتراوس Botho Strauss (وُلد عام ١٩٤٤):

وُلد بوتو شتراوس في الثاني من كانون الأول / ديسمبر عام (١٩٤٤) بمدينة ناومبورغ أن درُسل الألمانية. ويُعدّ من أهم المؤلفين المسرحيين الناطقين باللغة الألمانية في عصرنا، رغم أنه لا ينحصر البتة في هذا الفن الأدبي. وإنَّه رغب في أن يضع مرآة إزاء المجتمع والفرد على السواء، وأن يعمل بمسرحياته أكثر منه بشخصه، تجنب شتراوس المقابلات الصحفية وكل نوع من النوع بالشخصية والتعلق بها. وعقب أولى دراما له «المصابون بوسواس المرض» hypocondriaques (١٩٧٢)، نعم سريعاً بشهرة مع مؤلفه «وجوه معروفة، عواطف مختلطة» (١٩٧٥).

منذ مسرحياته الأولى، تعرّف القراء على وسائله الأسلوبية وجملته المواضيع الخاصة به (Thématique) (الهوية، والأدوار والتصرفات الاجتماعية، بل أيضاً الآراء الجوانية، والانفعالات، والتفكرات، وبموجز القول، التوتر ما بين الهوية الاجتماعية والهوية الشخصية). وسعياً منه إلى جعل هذا التوتر جلياً، غالباً ما شفع شتراوس حالات يومية بحوارات تأفقه في ظاهرها، لكنه لبث يقرنها بعناصر باهظة، وغريبة ومن دزعة سورالية، وبأنغاز، وبمرجعيات إلى خرافات وأساطير، حتى أفضى به الأمر إلى

غموض أسطوري، وذلك لكي يحول دون كل قراءة سطحية تفتقد التفكير وتذهب إلى نزعة واقعية بحتة.

إن إشكالية الهوية التي عالجها مع تأثير تباعدي [تباعده الممثل عن شخصيته المسرحية Distanciation] عن طريق إدخاله أحلام اليقظة، وإدراكات ذات نزعة واقعية، وإشكالية تمثل موضوع القصة: «شقيقة مارلين» (١٩٧٥). أما «نظرية التهديد» (١٩٧٥) فهي مسرحية تحلل شروط الكتابة وإمكاناتها في مضمار التوتر ما بين الواقع الحقيقي والواقع غير الحقيقي. واهتم شتراوس أيضاً بعلاقات العشق التي تُخفق وتتكسر، كما يحدث الأمر في القصة «الإهداء» (١٩٧٧). وراح يحلل، في آثاره اللاحقة، مسائل الوجود والظهور، ومسائل الأهمية المفترضة والعجز الحقيقي، وذلك في «ثلاثية المشاهدة المتجددة» (١٩٧٦)، والتعايش القائم على أساس الشعور الإنساني، كما في «كبير وصغير» (١٩٧٨) والشعور بالإخفاق في «بومو» (١٩٨٠). أما «المهزلة المرححة كالدقي» (١٩٨١) فهي مسرحية لا يطال تفسير منطقي مضمونها وتتعلق هذه المسرحية عن كل انتماء لها بفن أدبي محدّد.

بعد روايته «أزواج ومارّة» (١٩٨١)، كتب شتراوس روايته «الرجل الشاب» (١٩٨٤) والمسرحية «الحديقة العامة» (١٩٨٤)، وذلك قبل عودته مع روايته «أي شخص آخر» (١٩٨٧) إلى تحريرهِ بسرعة نبذات إجمالية لسرد الحكايات. وفي عام (١٩٨٨)، ألف ثلاث مسرحيات جديدة «الزمان والغرفة»، و«الزوار»، و«الأبواب السبعة». وإن كانت هذه المسرحيات الأخيرة «حكايات» حول ما هو يومي إليه، كما يشير إلى هذا العنوان، فإنّ المسرحية «الزوار» كُرست لعالم المسرح، وللممثلين، وللجمهور في آن معاً.

وفي أعقاب نجاح نثري آخر «مؤتمر، سلسلة الإهانات» (١٩٨٩)، كان شتراوس أحد الأوائل الذين عرضوا نتائجهم على خشبة مسرح اتحاد جمهورية ألمانيا الفدرالية وجمهورية ألمانيا الديمقراطية. وعنوان المسرحية باهظ بالمرجعيات «كورس نهائي» (١٩٩١). وبوسعنا، وبصورة خاصة، أن نرى فيه التلميح إلى السمفونية التاسعة للموسيقار بيتهوفن مع كورس نهائي مقتطف من «نشيد للفرح» L'Ode à la joie — فريديريخ شيلر (Friedrich Schiller)

الذي تم اختياره نشيداً أوروبياً. وقد يحسن، على منوال شتراوس، أن نشير بذلك إلى ضرورة التفكير في ألمانيا، قبل كل شيء، في السياق الأوروبي.

إنَّ هذه المسرحية «كورس نهائي» Chaеurfinal المؤلفة من فصول مستقلة نسبياً، ترسم في الصورة الضوئية لذكرى الفصل الأول، مرة «أخيرة»، وصف مجتمَع الجمهورية الفدرالية. وفي المرآة التي يمدّها حرفياً الفصل الثاني إلى هذا المجتمع، أنت تتعكس حكاية العصر والثقافات، حكاية إخفاقات الحب وإخفاقات حياة الفنانين، فيما راح الفصل الثالث يعالج موضوع عجز الأساطير والرموز التقليدية للتاريخ الألماني، إزاء المشكلة التي تكونها الضرورة، في نظر ألمانيا، لتتغلب على ماضيها القريب والبعيد.

مونیکا فان بائيميل Monika Van Paemel (وُلدت عام ١٩٤٥):

تتألف رواية السيرة الذاتية الموالية للمذهب النسوي (Feministe) من خمسة أجزاء: «الآباء اللعينون» (١٩٨٥) للأدبية البلجيكية الناطقة باللغة اللدراندية مونكا فان بائيميل، وهي رواية ذات طبقات تتيح عدة قراءات حسب وجهة النظر التي يُدعى القارئ إلى اتّباعها. فبوسيلة قصص مقطّعة، ومونولوجات داخلية، وقطع مبعثرة مقتطفة من يوميات حميمة، ومن حوليات تاريخية، ومن مطالبات وشكاوى، تعالج مونكا فان بائيميل، من بين أمور أخرى، موضوع الاستكشاف الغامض لبلد الأصل، لتأثير المدني في مجتمَع النزعة الشبقية (érotisme) ولمشكلة «كيفية العيش». راحت تتساءل حول عنف العصر وغرائز عالمنا التي تنزع إلى هدمه وتدهش أيضاً من قدرتها على الحياة والكتابة رغم هذا العنف وغريزة الموت هذه.

فيما يخص إشكالية التحرّر، يلبث الجمع [ضد الفرد] في عنوان الرواية جمعاً ذا دلالة ومغزى، الآباء الـ«الأسياء»، هم المسؤولون عن حكاية الكائن الإنساني البائسة، حكاية سطّرت بالدموع والدم. بل، بصورة خاصة، لغة «السادة» (Messieurs) هي التي تحلّل تحليلاً ناقداً، لا جرم أنهم ينطقون بلغة الأوامر، والعنف، والمونولوج، والتواصل. لكن رؤيا الأدبية عن العالم تتسم بجم من المسحات المستدقة. فالأمهات مسؤولات هن أيضاً عن وضعهن من

جرّاء الشكاوى الهيستيرية التي ينسقن إليها، ومن جرّاء تفضيلهن دور الضحية. وجهدت مونكا فان باثيميل في الكتابة تطلّعاً إلى مستقبل حريّ بأن يعاش، وعسى تصير فيه صنة الرجال بالنساء مبنية على أساس التكافؤ. وليس في هذا النتاج أية أيديولوجيا متحجرة، بل ثمة كتابة موهورة بالذكاء. في المقتطف التالي، تخاطب الأدبية أباهما و«السادة» بصوت شخصيتها الرئيسية:

«لم أَعُدْ موالية لثورة السلام، مختلة العقل، (فقدن موثقات بهذا التعبير الثافه)، ولا ضحية راضية. بل لديّ رغبة في مجابهة الضربة بالضربة، (فهى ارتكاس réflexe جيد، أليس كذلك؟) وهل أمد الخد الآخر؟ أجل بكل تأكيد، ولكن من أجل قُبلة! فأنّا لا أريد متساغياً إلى جانبي، ولا طاغيةً oppresseur في سريري، ولا هداماً في مطبخي، ولا أباً يكرصد أبنائه وبفائه. وما قد يسرني هو أن أمسهم معاً، هؤلاء السادة، وأن أُنسك حبة التفاف المفسدة (...). وليس لديّ انطباع بأن الدرجيات والتوسلات سيكون لها أية جدوى».

كريستا وولف Christa Wolf (ولد عام ١٩٢٩):

ولدت كريستا وولف في ١٨ آذار / مارس (١٩٢٩) بمدينة لاندسبيرغ البولونية عند نهر فارتا. وانتمت عام (١٩٤٩) إلى الحزب الشيوعي لألمانيا الشرقية ودرست اللغة الألمانية من عام (١٩٤٩) إلى (١٩٥٣) في مدينتي إينا ولايزرغ.

ولا تزال تعيش منذ (١٩٦٢) من نتاج قلمها في برلين وقرب ضاحية غوسترو في ميكلينبورغ التي استخدمت منظرها الطبيعي بمثابة ديكور لبعض رواياتها وقصصها ومنها: (كريستا، ت [T] ... ١٩٦٨؛ وحادث طارئ، ١٩٨٦؛ ومشاهد صيفية). ومن سنة (١٩٥٥) إلى (١٩٧٧) كانت عضواً في لجنة «اتحاد للكتاب». من (١٩٦٣) إلى (١٩٦٧) مرشحة إلى اللجنة المركزية في SED، وعضو في أكاديمية الفنون في جمهورية ألمانية الديمقراطية، وأكاديمية اللغة والأدب في دار مستندات، وأكاديمية فنون برلين / الغربية وحازت على العديد من جوائز الأدب في الألمانيتين الفيدرالية والديمقراطية.

من الممكن وصف كريستا وولف بأنها «مؤلفة لجميع ألمانيا»، لأنه ليس ثمة من كاتب قد حظي عمله بمثل هذا الترحيب في الدولتين الألمانييتين. ولأن مواضيعها، مثل: ازدهار الفرد شخصياً في مجتمع يتوخى أن يكون جماعياً: كريستا، ت..)، والانقياد إلى بصمات الطفولة (لحمة الطفولة)، والتفكرات حول دور المرأة (كاساندر، ١٩٨٣)، والخطر الذووي الذي يهدد البشر بالهدم الذاتي (حادث طارئ)، وعلاوة على انتماءاتها العديدة إلى هينات سياسية وفنية، هي مواضيع تشير بوضوح إلى أنها قد اعتبرت دون انقطاع نشاطها الأدبي بمثابة تفكير واسع لمسؤولياتها حيال المشكلات الراهنة.

إن آثار كريستا وولف مثال على تطور الأدب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً. وقصتها الأولى «أقصوصة» (١٩٥٩)، وروايتها: «السماء المقسمة» (١٩٦٣) قد تمت كتابتهما في روح «مؤتمر بيتر فيلد» الذي توخى أن يسهم الأدب في بناء النظام الاشتراكي. وسبق لعملها التالي أن آذن بنهاية «طريق بيتر فيلد». وروايتها «كريستا، T...» قد ألحقت بها الملامة بأنها تابعة لنزعة الفن الحميمي Intimisme غير المجدية. ففي هذه الرواية، كما في قصتها (بعد ظهر حزيران) التي نشرت قبل ذلك بسنة - في أعقاب تفسير جديد للنزعة الرومانسية في ألمانيا الديمقراطية - بدأت كريستا وولف تمزج الانطباعات والمخيلة والتفكرات. وعززت كتابتها «لحمة طفولة» هذه النزعة إلى الذاتية. أما موضوع الرواية فهو التساؤل عن أسباب التيار الفاشي، وتأثيراته، على البشر، ولا يزال السؤال الهام مطروحاً، فترى «كيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟»

إن نتاج كريستا وولف الأدبي الرئيسي هو قصة كاساندر، «مع هذه القصة أنا ماضية إلى الموت»، كذلك كتبت في المقدمة. فقد جمعت في هذا الكتاب جميع مواضيعها وجعلتها تنحو إلى ضوء الأسطورة العريقة في القدم (السلطة وسوء استخدامها، اللغة كأداة للسيطرة، الحرب ومنطق الحرب، وكذلك الإعداد الداخلي، ودور المرأة). وراحت تدعو إلى التقلب على مذهب «ماني» في تصارع الخير والشر Manichéisme، الصديق / العدو، وخصومة الكتل. وبفضل تحليل دقيق، أظهرت العلاقات ما بين العدوان والعنف وسيطرة الرجال.

إن مؤلفها «ما يتبقى» Ce qui reste (١٩٩٠) الذي يروي أن الدوائر السرية في ألمانيا الديمقراطية كانت تراقبها، قد تسبب بمساجلة أدبية. وقد طالتها الملامة لأنها لم تتعم بالشجاعة لتتشر نصها في العصر الذي كان الحزب الشيوعي فيه متقلداً زمام السلطة. وقد أظهرت مجدداً هذه المساجلة الوضع العسير حيث كان الكتاب متورطين في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وقد كتبت في نصها «مشاهد صيفية»: «لكننا لسنا حتى الآن عند الختام. وعلاوة على هذا: إن التقدّم في الهرم أيضاً الكفّ عن جعلنا دوماً أي فرد آخر مسؤولاً عن كل ما يجري لك». فعساها تستطيع البقاء على موقفها هذا في ألمانيا المتحدة.

فهرس

الصفحة

النصف الثاني من القرن التاسع عشر النزعة الواقعية والنزعة الطبيعية	٥
النزعة الواقعية الأخلاقية	١٢
الواقعية الإقليمية الأقصوصة	١٧
مسرح النزعة الواقعية	٢٧
الشعر: ولادة الحداثة	٦٢
بودلير (١٨٢١-١٨٦٧)	٧٤
دوستوفسكي (١٨٢١-١٨٨١)	٨٣
إيسن (١٨٢٨-١٩٠٦)	٨٩
تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)	٩٧
نهاية القرن	١٠٤
تطور التيار الطبيعي	١١١
لقاءات فريندرتشهاغن	١٢٨
موضوعان جديان المرأة والخرافة	١٤٢
الأدب والخرافات	١٤٧
لديروس في الأدب	١٥١
نيش (١٨٤٤-١٩٠٠)	١٦٠

١٦٧ ستريندبرغ
١٧٣ تشيخوف
١٨١ ميترلينك
١٨٩ عقود القرن العشرين الأولى
١٩٩ نحو مذهب كلاسيكي حديث
٢٠٥ نزعات رومانسية جديدة
٢٤٤ المسرح، السيرك، مسرح المنوعات، مسرح العرائس
٢٥٥ مايكوفسكي (Maiakovski)
٢٥٧ دانونزيو D' Ammunzio
٢٥٩ كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)
٢٦٦ بيرنديلو (١٨٦٧-١٩٣٦)
٢٧٤ كافافي (١٩٣٣-١٩٦٣)
٢٨٠ بيسووا (١٨٨٨-١٩٣٥)
٢٨٥ جويس (١٨٨٢-١٩٤١)
٢٩١ توماس مان (١٨٧٥-١٩٥٥)
٢٩٩ زمان الأيديولوجيات (١٩٣٠-١٩٤٥)
٣١٤ الآداب الملتزمة والنزعات الشمولية
٣٤٦ المجتمع في مرآة الأدب
٣٤٩ انتقاد المجتمع وهجاء اجتماعي
٣٥٦ تجربة الحرب مجدداً
٣٦٤ الشعر والموسيقى
٣٧٤ غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦)

٣٨٠	سيفيريس (١٩٧١-١٩٠٠)
٣٨٧	أورويل (١٩٥٠-١٩٠٣)
٣٩٢	بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)
٤٠٠	ما بعد الحرب (١٩٤٥-١٩٦٨)
٤١٨	مذهب الواقعية: طريق محتومة
٤٣٨	التجديدات: الرواية الجديدة
٤٥٥	النقد الأدبي
٤٦٥	سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠)
٤٧٣	غومبروفيتش (١٩٠٤-١٩٦٩)
٤٧٩	غراس
٤٨٥	بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩)
٤٩٠	سولجنسيتن
٤٩٨	كلاوس (ولد عام ١٩٢٩)
٥٠٥	نزعات وشخصيات بارزة معاصرة
٥١٧	إحالة تفعيل سرد الحوادث، وتجند تفعيل التخيلات: تطورات النشر الجوهرية ..
٥٣٢	الأدب النسائي
٥٤١	القصة الخيالية الذاتية، نزعة السيرة الجديدة
٥٥٠	حضور الشعر في ختام القرن العشرين
٥٥٧	الأدب في أوروبا حول عام ٢٠٠٠
٥٦٠	جماليات المقطع
٥٦٨	شخصيات معاصرة

الطبعة الثانية / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com

هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٤٥٠ ل.س أو ما يعادلها